FILM

ALICJA JACHIEWICZ

Fot. R. Sumil

• NR 48 (1251) • ROK XXVII • 26 LISTOPADA 1972 • CENA 3 ZŁ •

f ilm polski na świecie

● W październiku odbył się w Sitges (Hiszpania) V Międzynarodowy Festiwal Filmów Fantastycznych i Filmów Grozy. „System" Janusza Majewskiego otrzymał w kategorii filmów krótkometrażowych Srebrny Medal za reżyserię.

● „Szklana kula" Stanisława Różewicza reprezentowała Polskę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Los Angeles (9—19 listopada). Na odbywające się w czasie festiwalu sympozjum zaproszony został Jerzy Skolimowski.

● W dniach 27 listopada — 3 grudnia odbędzie się we Florencji XIII Międzynarodowy Festiwal Filmów Etnograficzno-Folklorystycznych. Polska przedstawia „Steny pod jodłami" Zygmunta Adamskiego, „Ostatnie dni Kofanów" Przemysława Burcharda, „Skansen pszczelarski" Jerzego Gausa, „Kozła śpiewającego" Kazimierza Muchy oraz „Salut dla »Garlanda«" Leonarda Ordo.

● Na Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Buenos Aires zgłosiliśmy „Podróż" Daniela Szczechury oraz „Uwolnienie" Andrzeja Szczygła.

● W Limie, stolicy Peru, odbędzie się w grudniu Festiwal Filmów Polskich. Zgłosiliśmy tam następujące pozycje: „Gra" Jerzego Kawalerowicza, „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Abel, twój brat" Janusza Nasfetera, „Bariera" Jerzego Skolimowskiego, „Wszystko na sprzedaż" Andrzeja Wajdy, „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego oraz dziesięć filmów krótkometrażowych.

t ydzień w filmie

● Od lutego działają w Polsce tzw. Małe Akademie Filmowe, prowadzące kursy dla działaczy Związku Młodzieży Socjalistycznej. W Łodzi zakończyło się niedawno II Ogólnopolskie Seminarium Działaczy Małych Akademii Filmowych. W spotkaniu wzięło udział około siedemdziesięciu osób, mówiono na nim o doświadczeniach pierwszego roku pracy Małych Akademii. Referaty wygłosili: Zygmunt Chrzanowski, Zygmunt Machwitz i Henryk Laskowski. Uczestnicy seminarium spotkali się także z delegacją filmowców ZSRR.

● 9 listopada, podczas narady Naczelnego Zarządu Kinematografii z udziałem wiceministra Kultury i Sztuki, Czesława Wiśniewskiego, mówiono o zadaniach, potrzebach i perspektywach rozwojowych Filmoteki Polskiej.

k upiliśmy

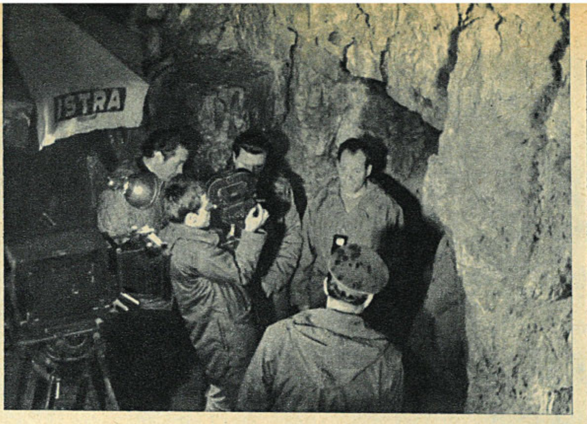
● *„SMIC, SMAC, SMOC". Francuska komedia obyczajowa Claude Leloucha. Perypetie trzech marsylskich robotników, zakończone wypadem do snobistycznego kurortu Saint Tropez. Grają: Charles Gerard, Jean Collomb, Amidou, Catherine Allegret i Francis Lai.*

● *„MĘŻCZYZNA, KTÓRY MI SIĘ PODOBA". Także film Leloucha: opowieść o miłości Francuzki i Francuza, przebywających w Hollywoodzie. Ona jest aktorką, on — kompozytorem filmowym. Grają: Jean-Paul Belmondo, Annie Girardot, Maria-Pia Conte i Marcel Bozzuffi.*

● *„WYSTRZAŁ". Western Henry Hathawaya („Niagara", „Złoto Alaski", „Synowie Katie Elder"). Bohater — były włamywacz (Gregory Peck) po odbyciu kary więzienia szuka swego dawnego wspólnika, który go zdradził i obrabował. Jego przeciwnik wynajmuje płatnych morderców, by pozbyć się prześladowcy.*

● *„NASZYJNIK DLA UKOCHANEJ". Komedia gruzińska o perypetiach kochanków, pochodzących z dwu zwaśnionych rodów. Reżyserował Tengiz Abuładze. Grają: Ramaz Giorgobiani, Nani Bregwadze, Erosi Mandżgaładze.*

● *„CIEPŁO TWOICH RĄK". Gruziński film obyczajowy. Próba ukazania porewolucyjnej historii Gruzji przez pryzmat przeżyć kobiety, która przez całe życie nie opuszcza swej zagrody w górach. Reżyserowali: Szota i Nodar Managadze. Grają: Sofiko Cziaureli, Grigoł Citaiszwili, Żurab Kipszidze.*



Ekipa filmu „Tomo" przy pracy

P rojekty i realizacje

● Ekipa realizująca film „W pustyni i w puszczy" według powieści Sienkiewicza powróciła z Bułgarii i w najbliższych dniach wyjeżdża do Sudanu. W Chartumie i okolicy kręcone będą zdjęcia plenerowe drugiej części filmu. Reżyseruje Władysław Ślesicki, operatorem jest Bogusław Lambach, kierownikiem produkcji — Jerzy Laskowski. W rolach głównych występują: Tomasz Mędrzak, Monika Rosca, Stanisław Jasiukiewicz, Edmund Fetting — oraz aktorzy afrykańscy: Malija Mekki, Emos Bango, Ahmed Maraj i Ahmed Hegezi. Film powstaje w zespole ILUZJON.

KRÓTKI METRAŻ

● Nasi filmowcy myślą o popularnej serii kreskówek, przeznaczonych dla dziewcząt. W STUDIO MINIATUR FILMOWYCH w Warszawie Alina Maliszewska przygotowuje rysunkowy „Cyrk" — opowieść o przygodach dwu sióstr-bliźniaczek Kaśki i Baśki. Jeśli film znajdzie uznanie w oczach widzów, powstaną dalsze pozycje z tego cyklu. Scenariusze przygotowuje Ryszard Słapczyński. Proponowany tytuł serialu — „Kaśka i Baśka".

Bogdan Nowicki pracuje nad filmem rysunkowym „Panna Kreseczka i poczta". Bohaterka filmu jest świadkiem niezwykłego wydarzenia: postacie przedstawione na znaczkach pocztowych ożywają i zaczynają żyć w realnym świecie. Przewiduje się realizację kilku filmów z tą samą bohaterką; autorką scenariuszy będzie Wanda Chotomska.

W Studio Miniatur Filmowych ma ponadto powstać cykl animowanych filmów popularnonaukowych, które ukażą historię Ziemi oraz naszego układu słonecznego. Nad pierwszą pozycją z tego cyklu pracuje Stefan Szwakopf. Film, zatytułowany „Jak powstaje Ziemia", realizowany będzie techniką kombinowaną.

Witold Giersz kontynuuje pracę nad filmem rysunkowym „Stary kowboj".

Piotr Paweł Lutczyn przygotowuje film rysunkowy „Safari", według scenariusza Teresy Kossak. Będzie to opowieść o nieudanym polowaniu w Afryce, przeznaczona dla najmłodszej widowni.

● Jugosłowiański reżyser Milan Ljubić ukończył realizację filmu „Tomo". Jak już pisaliśmy, film powstał we współprodukcji polsko-jugosłowiańskiej w wytwórni CZOŁÓWKA; stronę jugosłowiańską reprezentowała wytwórnia Zastava-Film w Belgradzie. Operatorem był Jacek Prosiński. Film, realizowany w grotach Postojnej na Słowenii, opowiada o dramatycznej akcji dywersyjnej, przeprowadzonej w roku 1944 przez pododdział partyzancki, dowodzony przez Polaka, Tadeusza Sadowskiego, noszącego pseudonim „Tomo".

P rzyjazdy, wyjazdy

● Margaret Williams, dyrektor programowy festiwalów filmowych w Adelaidzie (Australia) i Auckland (Nowa Zelandia), odwiedziła ostatnio Polskę, by wybrać filmy, które zostaną pokazane na obydwu festiwalach w roku przyszłym.

t ematy dnia

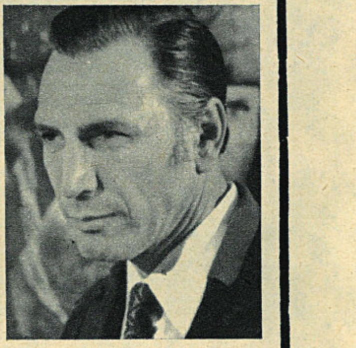
Hołd poległym

W Polsce przebywał Igor Szatrow, reżyser „Minuty milczenia" — filmu, który zainaugurował tegoroczne Dni Filmu Radzieckiego. Szatrow, z wykształcenia operator, zadebiutował w roku 1966 jako reżyser; „Minuta milczenia" jest jego trzecim samodzielnym filmem, opartym na scenariuszu nieżyjącego już Anatolija Rybakowa.

— „*Minuta milczenia*" — mówi Szatrow — *jest przede wszystkim filmem psychologicznym. Chciałem ukazać młodego współczesnego człowieka — raczej zwykłego, przeciętnego, a przy tym dość lekkomyślnego — który w sytuacjach niecodziennych zaczyna nieoczekiwanie ujawniać takie cechy charakteru, o jakie nikt by go nie posądzał. Okazuje się „prawdziwym człowiekiem" — tak jak „prawdziwymi ludźmi" byli żołnierze, walczący w czasie II wojny światowej. Zaczyna go fascynować przeszłość; historia ojców, którzy bronili kraju przed napaścią hitlerowską. Dlatego z takim uporem szuka śladów tej przeszłości.*

— W krajach zachodnioeuropejskich powstają niekiedy filmy oparte na podobnym pomyśle, co „Minuta milczenia". Ich bohaterowie sięgają w przeszłość, próbują odtworzyć minione wydarzenia. Ich wysiłki kończą się z reguły sukcesem cząstkowym: obraz przeszłości pozostaje fragmentaryczny, niepełny. W „Minucic milczenia" jest inaczej: pański film odtwarza z wszystkimi szczegółami losy oddziału sierżanta Bokariewa. Czy nie obawiał się pan, że ta dokładność może wydać się nieprawdopodobna?

— Zdaję sobie sprawę z tego, że mój film jest wierny pewnym tradycyjnym metodom narracji. Są to chyba metody typowe dla naszej literatury i naszego filmu. Czy potrafiłbym oderwać się od tych tradycji? Myślę, że rzecz ma się podobnie, jak z humorem angielskim. My, Rosjanie, bardzo lubimy ten rodzaj humoru; ale gdy próbujemy go naśladować — idzie nam nie najlepiej. Pozostańmy więc wierni naszym rodzimym, rosyjskim formułom. Wracając zaś do „Minuty milczenia": cechą specyficzną naszej literatury i naszego filmu jest z jednej strony realizm psychologiczny i obyczajowy, z drugiej zaś — obecność tak zwanego wszechwiedzącego narratora. Myślę, że te cechy stylistyczno-formalne są ze sobą ściśle złączone.



Igor Szatrow

W naszym wypadku ta tradycyjna metoda narracji dawała zresztą oczywiste korzyści. Kreśląc pełny obraz wydarzeń sprzed trzydziestu lat, mogliśmy dokładnie scharakteryzować pięciu żołnierzy, którzy zginęli w walce z Niemcami. A o to właśnie chodziło. Chcieliśmy pokazać, że żołnierze ci pod wieloma względami przypominają naszego bohatera, Sieriożę. Są także dość zwyczajni, pełni fantazji, lekkomyślni; dwaj są nawet w tym samym wieku. A jednak, w sytuacji ostatecznej, potrafią zdobyć się na największą ofiarę. I w końcu okazuje się, że te pokolenia niezbyt się od siebie różnią, mimo że dzieli je trzydzieści lat.

— Wiele się dziś mówi i pisze o konflikcie pokoleń: o tym, że młodzież odrzuca dziedzictwo ojców. Co pan o tym sądzi?

— Jestem zdania, że młodzież jest lepsza, wartościowsza niż to się na ogół sądzi. Mówię oczywiście o młodzieży radzieckiej, bo ją znam. Wierzę także w istnienie więzi pokoleniowej. I nie jest istotne, że młodzi hołdują często swej własnej modzie, że noszą „młodzieżowe" fryzury itp. Ważne jest to, że przyjmują ideały starszego pokolenia — takie jak patriotyzm, gotowość do poświęceń, że potrafią docenić ofiary, które poniosło pokolenie starsze w czasie wojny.

Ostatnio przyjął się w Moskwie obyczaj, że nowożeńcy po ślubie składają wizytę na Grobie Nieznanego Żołnierza. Najciekawsze, że nie jest to obyczaj wylansowany; po prostu tak się przyjęło, że młodzi wkraczający na nową drogę życia oddają hołd poległym. Tej dobrowolnej „minucie milczenia" na Grobie Nieznanego Żołnierza jest chyba w jakiejś mierze poświęcony mój film.

Rozmawiał: ski

Scena z filmu „Wystrzał"

UWOLNIENIE

Lewis Medlock (Burt Reynolds) jest głęboko przekonany, że ludzkość zdoła przetrwać na ziemi tylko wówczas, gdy potrafi żyć w zgodzie i harmonii ze swym naturalnym otoczeniem, z przyrodą. Pewnego dnia namawia swych trzech młodych przyjaciół — Eda (John Voight), Bobby'ego (Ned Beatty) i Drewa (Ronny Cox) — na interesującą wyprawę. Popłyną kanadyjkami jedną z dzikich rzek w rejonie Appalachów (południowy wschód USA), wzdłuż okolic, które mają być wkrótce zatopione wskutek budowy tamy. Z trójki tej jedynie Ed nie jest mieszczuchem i ma pewne obycie z naturą.

Gdy przyjeżdżają na miejsce startu wyprawy, oczom ich ukazuje się świat jakby z innej epoki. Trafiają na osiedle złożone z półrozwalonych, drewnianych domostw; z nielicznymi już mieszkańcami trudno nawiązać jakikolwiek kontakt. Tylko Drew, pomagając sobie gitarą, prowadzi osobliwy dialog z jakimś niedorozwiniętym chłopcem, który „odpowiada" mu grając na banjo i kwitując śmiechem wzajemne porozumienie.

Pierwszy dzień spływu mija spokojnie, wioślarze uczą się posługiwać sprzętem i pokonywać przeszkody na rwącej rzece. Ale gdy drugiego dnia Ed i Bobby, którzy wyprzedzili kolegów, lądują na lesistym brzegu, zostają sterroryzowani przez dwóch uzbrojonych mężczyzn. Jeden z nich znęca się nad Bobbym, drugi trzyma w szachu Eda. Z pomocą przychodzi im Lewis: strzałą z łuku zabija jednego napastnika, drugi ucieka.

Zabójstwo to zaczyna określać postawę wszystkich bohaterów. Co robić: korzystać z odludzia i specyficznej sytuacji, pozbyć się trupa, czy zawiadomić władze? Lewis nie ma pod tym względem żadnych wątpliwości: napastnika spotkało to, na co zasłużył; trzeba pogrzebać trupa na miejscu, bo teren i tak wkrótce zostanie zatopiony, a incydent zlikwiduje się sam. Tak też się dzieje, tylko Drew ma wciąż wątpliwości i skłania się ku poszanowaniu litery prawa.

Gdy przy kolejnej katarakcie nasi podróżnicy mają kłopoty z pokonaniem przeszkód, Drew znika nagle za burtą swej łódki. Wzburzony prąd przewraca czółna, a w czasie dramatycznego dobijania do brzegu Lewis łamie nogę. Na domiar pozostała im już tylko jedna cała łódka. Zastanawiając się nad losem Drewa, przyjaciele dochodzą do wniosku, że w czasie przeprawy ktoś musiał doń strzelić z wznoszącej się nad brzegiem skały. Ed obejmuje komendę, udaje mu się wspiąć na skałę i zabić czatującego tam mężczyznę. Pozbywszy się ciała, nie są jednak pewni, czy jest to ten sam napastnik, który zbiegł przy pierwszym ataku. Tymczasem — ku swemu przerażeniu — natykają się na ciało Drewa, wciśnięte przez prąd między skały. Nie są już w stanie ustalić, czy rzeczywiście został zastrzelony czy sam się utopił: przywiązują do zwłok kamienie i wrzucają je do wody. Chcą stworzyć pozory, że ciała wszystkich zabitych gdzieś zniknęły i tę wersję przedstawiają miejscowemu szeryfowi po przybyciu do celu. Szeryf podejrzliwie wysłuchuje relacji, nie ma jednak żadnych dowodów, by podważyć ich zeznania. Zostają uwolnieni, mogą wracać do domu. *„Ale ostatni kadr filmu, senny koszmar prześladujący Eda, to ręka trupa, wynurzająca się z wody; aluzja, że w całej tej grze ostatnie słowo zdaje się mieć natura; niby echo wtóruje słowom Lewisa, który twierdził, że — wbrew pozorom — była ona zawsze niepokonana"* (Tristan Renaud w miesięczniku „Cinéma 72").

Okrucieństwo natury czy ludzi?
Burt Reynolds — z prawej

Oto zarys fabuły i problemów, jakie przynosi film Johna Boormana „Uwolnienie", z wielkim uznaniem przyjęty przez krytykę na Zachodzie. Recenzenci podkreślają, że reżyserskie mistrzostwo Boormana — które znamy w Polsce z gangsterskiego filmu „Zbieg z Alcatraz" — służy tym razem ważkiej problematyce humanitarnej, moralnej, o palącej aktualności. Angielski krytyk Tom Milne, zastanawiając się nad wątkami i postaciami filmu, pisze, że *„»Uwolnienie« stara się zbadać wpływ, jaki naturalne otoczenie wywiera na człowieka, i w efekcie przypomina z grubsza »Władcę much« Goldinga. W tym jednak sensie i z tą różnicą, że mroczne tajniki wyspy Goldinga były wytworem imaginacji młodego, skłonnego do introspekcji, chłopca — tutaj natomiast są rzeczywistością, której żaden z czterech mieszkańców miasta nie jest w stanie dostrzec. Ich wycieczka w dół rzeki staje się podróżą przez kraj, który już jest martwy, zabity przez cywilizację, zamieszkały przez cienie ludzkich istot i naznaczony proroczym obrazem ciała Drewa, wynurzającego się z wody"*. Bo *„ludzie nie mogą się wyzwolić spod dyktatury cywilizacji (...) mimo prób powrotu do natury, która oczyściłaby ich z miazmatów pozornej, pozbawionej ideałów egzystencji. Natura nie jest łagodniejsza od luduzi"* — dodaje francuski krytyk Michel Capdenac. Zaś przejawem słabości natury ludzkiej jest to, że odpowiadamy na gwałt gwałtem, a na kłamstwo kłamstwem.

Z. P.

„Deliverance", film produkcji amerykańskiej, reż. John Boorman

głosy i głosy

„NIE TRZEBA WSTYDZIĆ SIĘ ŁEZ W KINIE"

Pod takim tytułem LITIERATURNAJA GAZIETA (nr 42/72) opublikowała odpowiedzi Beaty Tyszkiewicz na ankietę redakcyjną pod hasłem **„Kino i społeczeństwo"**, w której wypowiedziało się do tej pory kilkunastu przedstawicieli kinematografii światowej.

Kino i telewizja. **„Uważam** — powiedziała nasza popularna aktorka — **że kino czeka ogromna przyszłość (...). Telewizja nie stanowi konkurencji ani dla wielkich filmów widowiskowych, ani dla takich, które w małych salach wywołują wśród widowni śmiech i wzruszenie. I choć niekiedy wstydzimy się naszych emocji i ukradkiem tylko ocieramy łzy, to przecież tego rodzaju filmy gromadzą tłumy widzów na całym świecie."**

Okrucieństwo. **„Nie boję się okrucieństw na ekranie. Myślę, że żyjemy w takiej epoce, kiedy życie przynosi przykłady tak wielkiego okrucieństwa, jakiego nie zdołalibyśmy wymyślić. Inna sprawa — w imię czego artysta pokazuje nam obrazy gwałtów i okrucieństw."**

Film polityczny. **„Tematy polityczne spotykamy na ekranach stosunkowo rzadko. Zdaję sobie sprawę, że film tego rodzaju napotyka duże trudności. Na Zachodzie niełatwo znaleźć producenta, przeszkody stwarza także polityczna cenzura".**

Upragniona rola. **„Jakakolwiek — byle tylko z reżyserem, z którym chciałabym pracować, z aktorami, których cenię, i byle bym nie musiała na ekranie zabijać niewinnych ludzi. Jedynym wyjątkiem mogłaby być lady Makbet, jeśli film reżyserowałby G. Kozincew."**

Kino elitarne. **„Podział na »elitarne« i »nieelitarne« istnieć może chyba tylko na zachodzie Europy (...). Czasem jednak powstają filmy, które nazwałabym nie »elitarnymi«, lecz eksperymentalnymi. Są one ważne dla rozwoju współczesnej sztuki filmowej. Cokolwiek by się nie powiedziało, kino to przemysł, który przynosi zysk, powinny by się więc znaleźć i pieniądze i wyrozumiałość dla eksperymentalnego filmu."**

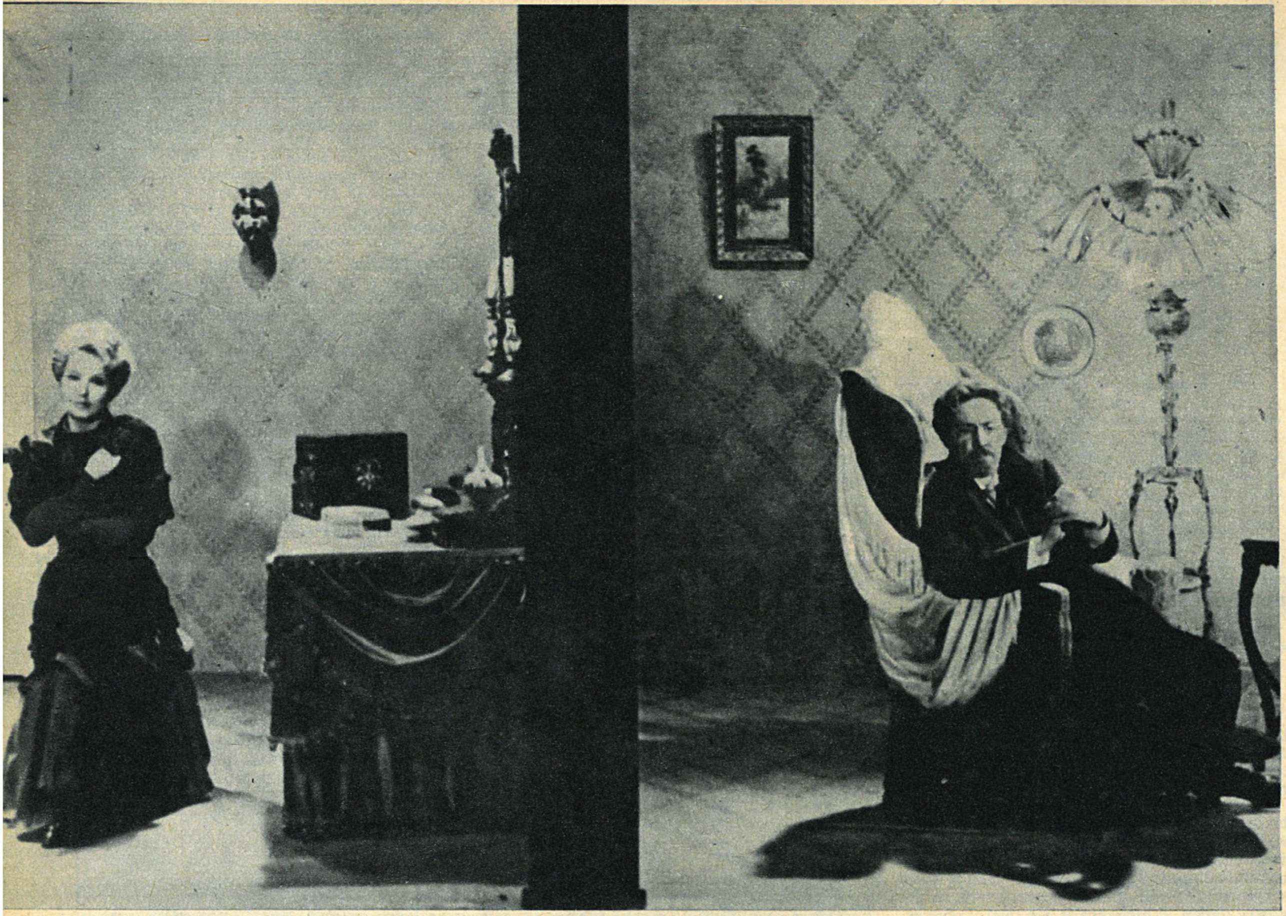
W zakończeniu aktorka odpowiedziała na pytanie, czy wybrałaby aktorstwo filmowe, gdyby stanęła przed ponownym wyborem zawodu: **„Przecież nie ja wybierałam; mnie wybrano. Czy wybrano by mnie ponownie — skąd mogę wiedzieć?"**

WYNATURZENIE

„(...) niebezpieczeństwo pewnego wynaturzenia teatru zarówno w płaszczyźnie ideowej, a więc repertuarowej, stylistycznej i estetycznej, występuje obecnie wyraźniej niż przed sześciu laty. Nie jest bowiem dowodem normalnej sytuacji fakt, że do Londynu, jako próbkę reprezentatywną polskiego teatru, wysyłamy znakomite nawet przedstawienie, ale będące adaptacją powieści tłumaczonej na polski i w reżyserii... filmowca."

Cytujemy za STOLICĄ (nr 46/72) fragment wstępnego przemówienia wygłoszonego przez Leszka Wysznackiego na zorganizowanej przez redakcję tygodnika naradzie teatralnej. Nie będziemy jednak rozważać paradoksu, że wynaturzeniem teatru jest „znakomite przedstawienie teatralne". Chodzi o tego... filmowca (Andrzeja Wajdę), którego praca sceniczna grozić ma degrengoladą naszemu teatrowi. A tymczasem od wielu już lat ludzie teatru (np. Laurence Olivier) realizują filmy, a wybitni filmowcy goszczą na deskach teatrów (np. Siergiej Jutkiewicz), a nawet oper (np. Siergiej Eisenstein, Luchino Visconti), są zaś i tacy, których twórczość regularnie dzieli się pomiędzy obie dziedziny sztuki (np. Ingmar Bergman). Ta symbioza reżyserii teatralnej i filmowej, jak dotąd, wychodzi na pożytek obu stronom. Nie ma co do tego wątpliwości także dyrektor moskiewskiego teatru „Sowriemiennik", który zaprosił Wajdę właśnie do inscenizacji sztuki amerykańskiego dramaturga.

KAPPA



Umowność starego albumu

CZECHOW Jutkiewicza

ANDRZEJ BRAUN

Tegoroczne dni rocznicowe, związane z Rewolucją Październikową w naszych kinach czy telewizji, stały się — tak to jakoś wynikło — nawrotem do Czechowa. Zdziwiłby się pewnie łagodny doktor Antoni takiej pośmiertnej wymowie swojej twórczości. Nie wydaje mi się to u nas jedynie przypadkiem. Urok oraz bliskość owego genialnego pisarza polega, jak mi się zdaje, na pogodzeniu dwu przeciwstawnych elementów: sentymentalnej „rzewności" z ironią racjonalisty i sceptyka. Ta uczuciowość byłaby nie do zniesienia dla dzisiejszego odbiorcy, gdyby pisarz jej nie okiełznał. Intelektualny sarkazm nie oddzielił go od jego biednych ludzi, ale pozwolił na racjonalne, rozumne ich widzenie. Zrodził też ową sztukę powściągania uczuć, dyscyplinę artystyczną, lakoniczność, tak bliskie odbiorcy z dwudziestego wieku. Pozwolił na nieskazitelność konstrukcji, lapidarność małych form — i jest w tym, zaiste, coś ze stosunku lekarza do pacjentów.

Czy takim samym, jakim odkrywamy go w dziełach, był również doktor Antoni Czechow we własnym życiu? Innymi słowy, czy osobowość autorska pisarza była identyczna z osobowością konkretnego „prywatnego" człowieka? Zdaję sobie sprawę, że fałszywie stawiam pytanie. Osobowość autorska — to sposób widzenia czy myślenia, osobowość personalna — to sposób bycia. Badacze tudzież miłośnicy studiują biografię pisarza w nadziei, że właśnie życie artysty pozwoli jakoś wyjaśnić jego talent. Próby takie, jak wiemy, dostarczają często odpowiedzi mylących. Osobowość twórcza kształtuje się nie tylko pod wpływem okoliczności zewnętrznych, jest w równej mierze wynikiem procesów i doświadczeń czysto intelektualnych, niemożliwych do uzewnętrznienia w „obiektywnych" faktach. To są wszystkie tzw. „przygody duchowe", jak lektury, przemyślenia, wnioski a wreszcie czynnik tak nieokreślony jak talent. Ponieważ intensywność owej biografii, czy też formowania się wewnętrznego, jest czymś przytłaczającym w życiu artysty, stąd zewnętrzny sposób bycia (jak np. niecierpliwość, egocentryzm, bezwzględność) może się zdawać pozorną jej antytezą. W tradycyjnym języku kina właściwie nie było sposobów na ukazywanie życia wewnętrznego, toteż wszelkie konwencje w prezentowaniu przeżyć twórcy — rodzenia się i dojrzewania „zamysłu", cierpień, rozczarowań, czy też po prostu intensywnej pracy — ograniczały się do notowania zewnętrznych odruchów, operowych popisów mimicznych; markowało się je ilustracją muzyczną, czy pośrednimi skojarzeniami widoczków o charakterze nastrojowym. Proces tworzenia był niefilmowy, więc go zastępowano operowymi gierkami. Dlatego tak nieufnie współczesny widz kinowy przyjmuje wszelkie filmy biograficzne o artystach; obawia się anachronicznych konwencji, które o samym twórcy nie mówią mu najważniejszego.

Wybitny i zasłużony klasyk wczesnego kina radzieckiego, Siergiej Jutkiewicz, nie uląkł się takiej właśnie próby — i to na materiale osobowości najtrudniejszej z trudnych, na przykładzie Czechowa. Zrobił film biograficzny o autorze „Wiśniowego sadu" na podstawie dzienników i listów oraz innych szczegółów życiorysowych. Za temat wybrał wątek uczucia pisarza, niespełnionej miłości do koleżanki siostry, przyjaciółki z lat młodości, nauczycielki, a potem śpiewaczki, Liki Mizinowej, uwiecznionej następnie w „Czajce". Osią fabuły jest tutaj dzień nieudanej premiery owego pierwszego dramatu na scenie teatru petersburskiego, dzień 17 października 1896 roku. Ten dramatyczny moment w życiu późniejszego triumfatora w

MCHAT-cie, poprzedzony retrospekcyjną historią powstania koncepcji tej sztuki, wątek miłości Liki, nieudany romans, uwikłanie w działalności społeczno-filantropijnej młodego lekarza, jego poznawanie życia, aż po podróż na daleki Sachalin — dostarczały w zasadzie bogatej materii dramaturgicznej, związanej jak gdyby gorzką kulminacją.

W koncepcji formalnej Jutkiewicz nie chciał tu jednak pójść po linii tradycyjnego realizmu, stosowanego w tego rodzaju filmach, stylizowanego weryzmu w tonacji sentymentalno-patetycznej. Stary reżyser pragnął zabłysnąć nowoczesnością formy, dotrzymać kroku swobodnym stylom dzisiejszych eksperymentów. Przyjął konwencję stylizowanej na stare albumy umowności, na pograniczu niemalże awangardowego musicalu, w scenerii teatralnych makiet oraz płaskich układów, jakby symbolicznej secesji pod ręką nowoczesnego grafika. Mamy więc niemal atmosferę „Parasolek z Cherbourga". Narracja otrzymała rytm scenek estradowych. Film (zrobiony we współprodukcji radziecko-francuskiej) przyjął atmosferę owej ironicznej lekkości i luzu, co pozwoliło ocalić Czechowowski intelektualny dystans w spojrzeniu na rzewność własnego życia i własnej doktorsko-literackiej osoby, ten osobisty ton dyscypliny, wyniesiony z subiektywnego, pisarskiego dziennika.

Jutkiewiczowi nie udało się jednak utrzymać w tej konwencji. Przy wszystkich swoich, tak cennych dla Czechowowskiego „ducha" walorach, przy pomocy tej właśnie formy nie można było opowiedzieć spraw najistotniejszych dla samej fabuły; okrutne doświadczenie Sachalinu jest tam tylko pokwitowane żartem, trudno zrozumieć, czemu Czechow nie żeni się z cudowną Liką (Marina Vlady w owej roli jest jednym urokiem i baśniowym zjawiskiem oczywiście z arcyrosyjskiej bajki) i jaki właściwie między nimi rozgrywa się dramat. Dalej jak te wszystkie przeżycia zrodziły „Czajkę" (dla tych widzów co „Czajki" nie znają), na czym polegał dramat scenicznej klęski tejże sztuki, a zatem cały ukazywany dramat artysty, wyprzedzającego gusta publiczności etc. etc. Zresztą reżyser, jakby świadom, iż nie wytrzyma konwencji, jaką zaproponował na początku, im dalej, tym się bardziej z niej wyłamuje — toteż w scenach miłosnych, czy ukazujących tragedię pisarza z powodu klapy sztuki, znika cały ów styl dystansu lub ironii i wraca stara poetyka cierpiącego patetycznie artysty, z fortissimo muzycznym i płomieniami na twarzy. Wraca tradycyjna konwencja, tak bezradna w ukazywaniu przeżyć twórcy, w wyjaśnianiu nam czegokolwiek, poza ogranymi efektami.

Ale mimo całej połowiczności, tudzież niekonsekwencji artystycznej, film jest wdzięczny i ma sporo smaku. Nikołaj Grińko, jako Czechow, choć może nieco przerysowany i drażniący widza swoją jednostronnością, jest jakby ucieleśnieniem wielu postaci ze sztuk autora „Trzech sióstr", a Lika — Marina Vlady pozostaje zjawą.

ANDRZEJ BRAUN

„Temat na niewielkie opowiadanie" (ZSRR — Francja), reż. Siergiej Jutkiewicz

Proszę Cię, nie gryź mnie w szyję!

Od wielu lat wampir jest na naszych ekranach rzadkim gościem. Można nawet powiedzieć, że jest gościem nieproszonym. I to nie tylko wampir. To samo dotyczy strzygi, wilkołaka, dusiciela-zwyrodnialca. Rodzima produkcja w ogóle nie chce zająć się tymi tematami, choć materiał leży, bez przesady, na ulicy. Jesteśmy więc skazani na wampirów importowanych, ale sprawa nie jest łatwa. Wiadomo przecież, że — w odróżnieniu od zachodnich społeczeństw konsumpcyjnych — społeczeństwo polskie posiada ogromną odporność nerwową i byle co go nie przestraszy. Mówi o tym — z perspektywy historycznej — dumne porzekadło: „Strachy na Lachy!", w którym dźwięczy wzgardliwa wyższość wobec innych nacji, umykających przed byle upiorem. Warto też zauważyć, że w Polsce nie zwykło się straszyć bez ważnych przyczyn. Kiedy w „Weselu" pojawiają się widma i upiory, nie przybywają one bynajmniej po to, by oddać się bezideowemu chłeptaniu krwi lub po prostu straszeniu biesiadników, lecz mają do załatwienia ważne sprawy o charakterze ogólnonarodowym.

Nie wróżę więc wielkiego powodzenia filmowi angielskiemu „Dom wampirów", mimo chwytliwego tytułu, mimo że zrobili go wybitni specjaliści od grozy, mimo udziału aktorów (Peter Cushing i Christopher Lee) wsławionych licznymi kreacjami w podobnych filmach. To zresztą oszustwo, że obaj weterani straszą; oni nie straszą, tylko są straszeni. Straszą natomiast różne dziecinne upiory, które na pewno nie spędzą snu z powiek komuś, kto szczęśliwie dotarł wieczorem z kina do domu.

Film jest nakręcony z wyczuciem gatunku, ale nie bez akcentów autoparodii, której miłośnicy prawdziwego „horroru" łatwo nie wybaczą. Scen naprawdę mocnych zawiera raczej niewiele, mimo udziału chichoczącego dusiciela, mordercy-maniaka, licznych wampirów i innych niespodzianek. A propos niespodzianka: na marginesie, zupełnie gratis — przepis, jak przy minimalnym wysiłku zdobyć sławę w bardzo krótkim czasie. Otóż robi się tak: ogląda się film w rodzaju „Domu wampirów" (może być każdy inny film grozy albo klasyczny kryminał), po czym idzie do domu i pisze recenzję. Sztuka polega na tym, żeby w recenzji dokładnie opowiedzieć treść filmu, wyjawić kto jest morder-

MACIEJ KARPIŃSKI

cą i opisać ze szczegółami najbardziej emocjonujące sceny. Kiedy recenzja się ukaże, pierwsze listy od czytelników spodziewane są już po kilku godzinach. Nazwisko zręcznego żurnalisty rychło znajdzie się na ustach wszystkich. Każdy następny jego tekst będzie witany ze zrozumiałym zainteresowaniem, a on sam może niebawem liczyć na wyjazd na któryś z renomowanych festiwali.

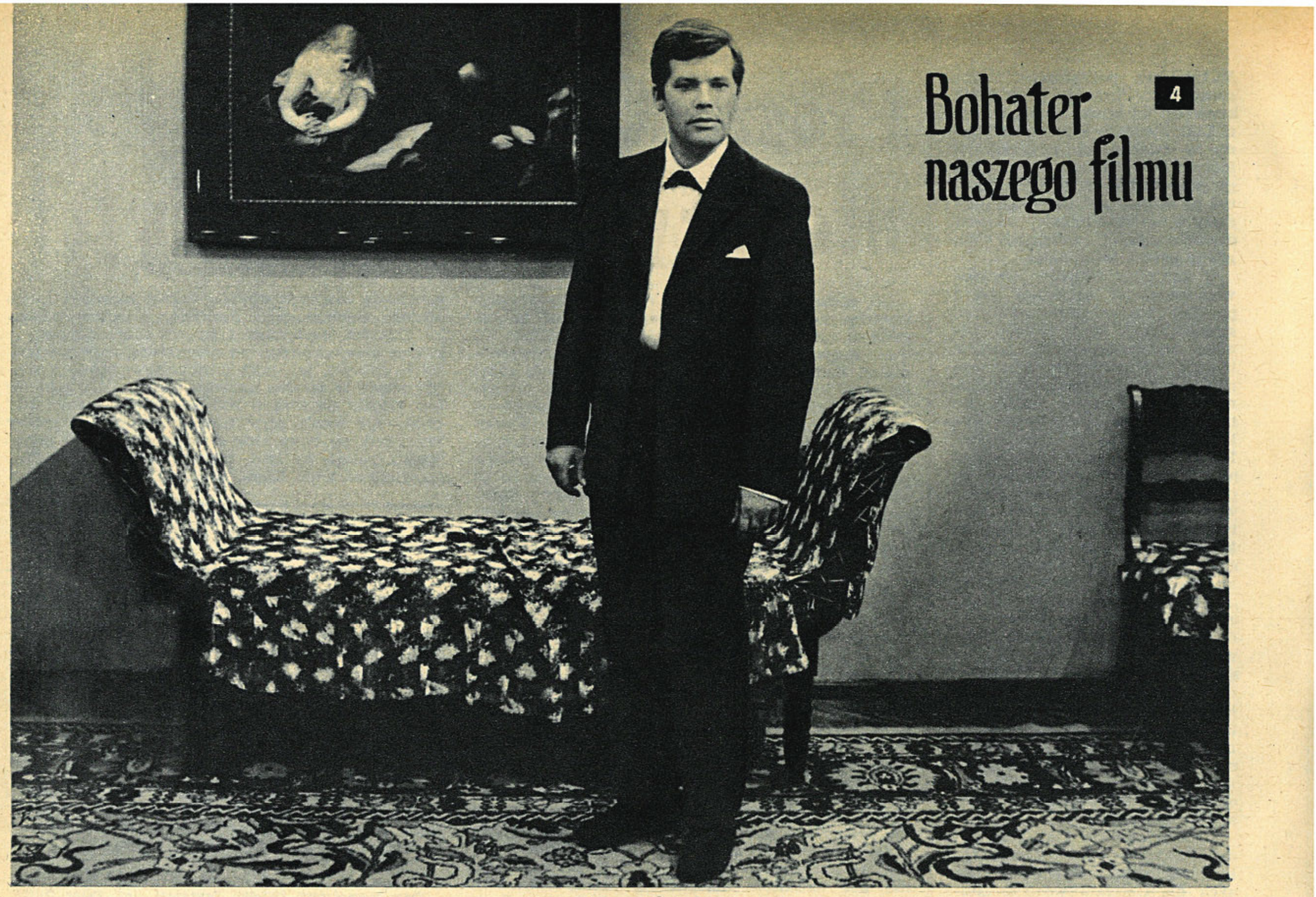
Czytelniku! Zechciej zrozumieć moją sytuację. Nie jestem sławny ani majętny. Nigdy nie byłem na żadnym festiwalu. A więc: film „Dom wampirów" zaczyna się od zapierającej dech w piersiach sceny, kiedy to mały, łysy mężczyzna obserwuje przez okno wnętrze pokoju na parterze pewnego domostwa. Jest to, jak się później okaże...

„Dom wampirów" (Wielka Brytania), reż. Peter Duffel

Akcenty autoparodii

Bohater naszego filmu

4



Ubezwłasnowolniony
„Rozwodów nie będzie" reż. Jerzego St. Stawińskiego

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie nie zmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat inicjujemy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim: kim mógłby być bohater współczesnego filmu? Wypowiadali się już reżyserzy: Grzegorz Królikiewicz i Janusz Morgenstern, pisarze: Witold Zalewski i Andrzej Braun oraz aktor Andrzej Łapicki. Dziś dwie kolejne wypowiedzi.

NIE MA PRZEPISU

JERZY STEFAN STAWIŃSKI

Jeżeli nawet pominiemy kino tzw. autorskie, które zresztą roztapia się coraz bardziej w morzu produkcji światowej, to i tak przekonamy się, że bohater filmowy wszędzie chyba stracił swą jednoznaczność. Monolityczni policjanci ustępują miejsca policjantom przekupnym lub zboczonym, szeryfowie tracą swą biel na rzecz dwuznacznej szarości. Mało kto jest pewien swych racji, a modnym zabiegiem staje się totalna kompromitacja zarówno bohatera, jak i otaczającego go świata.

A jak to ma być u nas, jeżeli odetniemy się od wzorców konsumpcyjnego Zachodu? Prawdziwy bohater w klasycznym rozumieniu tego słowa powinien walczyć z otaczającym go złem. Powinien na przykład przestrzegać wszystkich przepisów, normujących współżycie społeczne, choćby dlatego, że są tak powszechnie łamane dokoła. Ale czy porwie widza w kinie postać, która przestrzega przepisów? W naturze popularnego bohatera leży bunt przeciwko krępującym go normom i przez to właśnie — od początku istnienia kina — wzbudza podziw widowni, tak jak poprzednio wzbudzał podziw w awanturniczych romansach. Czy więc nasz współczesny bohater powinien być tylko stróżem porządku prawnego i moralnego, czy też może objawiać chęć jego ulepszenia, a nawet — o zgrozo — zmiany? A jak szeroki będzie margines jego inicjatyw i poczynań? Odważny szeryf lufą swego rewolweru ustanawia prawo i ład tam, gdzie panowały bezprawie i chaos; kapitan Kloss — ludowy Wallenrod, wbija swój sztylet w samo serce wrogiej maszyny bezprawia i śmierci; pan Wołodyjowski, prostolinijny rycerz bez skazy, zatrzymuje gwałt, rzeź i pożogę u wrót sielskiej, szlacheckiej Ojczyzny. Czy nasz współczesny bohater, wystąpiwszy do walki, nie legnie natychmiast, przyduszony stosem okólników i rozporządzeń, normujących każdy prawie odcinek życia?

Mówiąc już poważnie, sprawa okazuje się niełatwa, bo i pole do popisu bardzo ograniczone. Stąd częste u nas próby sięgnięcia do postaci z marginesu społecznego i tzw. trudnej młodzieży: potępiając bohatera, możemy ukazać jego „nieprzystosowanie" i bunt przeciwko propagowanym normom, co już zapewnia powodzenie u przekornej widowni. Stąd też tęsknoty naszych filmów do postaci bez stałego zajęcia i zawodu oraz miejsca zamieszkania, do najróżniejszych chłopców, przemierzających kraj w poszukiwaniu przygody, najchętniej samochodami, ale całkowicie pozbawionych jakiegokolwiek życiowego programu. Próbujemy się też czasem ratować katastrofą, pożogą lub zarazą, by móc ukazać godne naśladowania postawy ludzkie w chwili zagrożenia, zwłaszcza, że temat wojenny wyeksploatowano już do końca. Problem leży chyba w pytaniu: czy bohater kształtuje świat, czy też świat ugniata bohatera na swą modłę? Choć z samego założenia potwierdzamy pierwszy człon pytania, ekrany kin odpowiadają: „tak" na drugą jego część; bohaterowie wykoślawieni przez atomowo-elektroniczno-zmotoryzowany świat, sklasyfikowani i zaszufladkowani, zautomatyzowani i ubezwłasnowolnieni, miotają się w ciasnych przegródkach, świadomi swej niemocy, gotowi szukać namiastek aktywności w gwałcie i seksie, a nocami śnić koszmary, unurzane w strumieniach krwi. Ale, jak już wspomniałem, nie w naśladownictwie tych wzorów nasza droga.

Bohater, kształtujący świat, nie urodzi się nagle w naszym kinie, a jeżeli usiłujemy kreować go na siłę właśnie na ekranie, będzie szeleścić papierem, a raczej taśmą; najpierw musi go stworzyć wzniesiona na wyższy poziom świadomość społeczna: przekonanie, że każde śmiałe działanie jednostki przynosi owoce i wznosi wspólny gmach. Wtedy bohater taki pojawi się i w literaturze, która nadal wyznacza drogę naszemu filmowi. Wtedy przestaniemy szukać ukojenia w bajkach o kapitanie Klossie i pułkowniku Wołodyjowskim. Póki co, mamy w filmie bohaterów, nie sięgających dalej własnego nosa.

OSOBOWOŚĆ, PASJA, WDZIĘK

ROMAN ZAŁUSKI

W filmie polskim najczęściej oglądamy dwa rodzaje bohaterów: pierwsi reprezentują idee, są nosicielami tematu, drudzy służą do pokazania na ekranie osobowości autora. Taki stan uważa się od lat za naturalny; bohaterowie wyłamujący się z tej reguły są atakowani jako płytcy i za mało skomplikowani.

Sporo nieporozumień wokół bohatera wywodzi się z kina autorskiego. Mówi się zwykle, że postać w filmie autorskim pełni tylko rolę znaku, przekazującego myśl autora. W rzeczywistości jest chyba równie ważna, jak w każdym filmie fabularnym, tyle tylko, że inaczej się ją buduje. Autor opowiada poprzez losy swego bohatera, w jaki sposób sam siebie widzi, jak ocenia swoje duchowe przygody, jak odczuwa wewnętrzne stany. Taki bohater często bywa nadęty i pompatyczny, zawsze — traktuje siebie zanadto serio. A że narzuca widzowi nie tylko własną osobę, ale również interpretację zdarzeń — irytuje i nudzi.

Wydaje mi się, że publiczność ostatnio mniej interesuje się polskimi filmami, również dlatego, że zniechęcili ją tacy właśnie bohaterowie. W postaci-nosicielu idei widz nie wyczuwa ludzkiej prawdy, brakuje mu tkanki autentycznego życia; postać — wizerunek autora z gotową interpretacją odbiera widzowi satysfakcję, że może śledzić myśl bohatera bez niczyjej pomocy, że podpatruje jego uczucia i reakcje, jakby w momencie stawania się, bez wiedzy bohatera i bez pośredników. Publiczność czuje się tak, jakby ją chciano zainteresować krzyżówką z gotowym rozwiązaniem. Tymczasem szansę na nawiązanie kontaktu z widownią ma tylko postać domagająca się od widza jego własnej oceny i interpretacji.

Inną przyczynę upadku bohatera w polskim filmie upatrywałbym w tym, że film, poczynając od scenariusza, musi przejść przez mechanizm urzędniczy. Na urzędniczych biurkach rzeczy gorące zmieniają się w letnie, wyrazistość zastępuje się mglistością, łagodzi się kanty. Nawet czarnemu charakterowi daje się szansę, żeby mógł okazać się w końcu nie taki najgorszy; w rezultacie nie tylko nie ma z kogo brać wzoru, gdyby się pragnęło zostać bohaterem, ale nie ma się na kogo powołać, gdyby się chciało zostać łobuzem i draniem. Doprowadziliśmy do pełnej relatywizacji dobra i zła na ekranie. Postawy ludzkie stały się niewyraźne, mgliste, a co gorsze — niewiarygodne. Zło przestało być groźne, dobro straciło wartość.

Znaleźliśmy się ostatecznie w takiej sytuacji, że o niczym nie mówimy wprost; nie możemy się wydostać z kręgu uwarunkowań, okoliczności, specjalnych względów, tego z czego powinniśmy sobie zdawać sprawę, co powinniśmy wziąć pod uwagę — i tak dalej. Mówimy do widza jak przez watę, licząc na to, że przekopie się przez nią sam. Ale to mu się zaczyna nudzić.

Nie bez winy są sami twórcy, a także krytycy. W polskim filmie wytępiono doszczętnie ambicję nawiązania kontaktu z widownią, zakwestionowano obowiązek łączenia satysfakcji twórczej z satysfakcją widza. Zamiast posługiwać się inteligencją jako narzędziem, by przyciągnąć widza do kina, autorzy wystawiają ją na pokaz, jako eksponat. Bohater przestał się liczyć, ponieważ przestał być ważny i widz. Zapomina się, że pozyskanie widza jest nie tylko warunkiem istnienia kina, ale również jednym z wymogów zawodu reżysera. Filmy robi się dla publiczności; jeśli zajmuje się widzowi czas, ma się obowiązek wypełnić mu półtorej godziny tak, żeby nie musiał wyjść w połowie. Nie chodzi mi o schlebianie tanim gustom; rzecz w tym, żeby inteligencją i sposobem tak podejść do widza, by skomplikowane i ważkie sprawy wydały mu się zajmujące.

Bohaterowi filmowemu grozi u nas z jednej strony zupełne wytępienie (sądzę zresztą, że jest to stan przejściowy, każda sztuka broni się przed odwracaniem jej prawideł) — z drugiej zagrażają mu przestarzałe, bodaj jeszcze dziewiętnastowieczne stereotypy. Od klasycznego bohatera filmowego oczekuje się po dziś dzień, żeby był przede wszystkim przystojnym mężczyzną. Tymczasem na świecie od dawna liczy się jedynie osobowość, inteligencja, wdzięk. Dzisiejszy pozytywny bohater zwycięża dzięki tym walorom, a nie dzięki urodzie lub sile fizycznej. Taki jest Warren Beatty czy bohater „Bullitta" — Steve McQueen.

Połączenie predyspozycji aktora z tym, co proponuje scenariusz, jest, jak wiadomo, warunkiem stworzenia dobrej postaci. Ważniejszy od dialogu może się okazać sposób, w jaki aktor się porusza, uśmiecha, patrzy, słucha. Musi to robić tak, by widzowi wydawało się, że tylko on dostrzegł i zrozumiał, iż bohater zdradza się poprzez swe odruchy. Widzowi musi się zdawać, że przyłapał bohatera na czymś nieuświadomionym, spontanicznym. To zresztą jedno z najtrudniejszych zadań, jakie ma przed sobą aktor i reżyser. W jednym z wywiadów Andrzej Wajda powiedział, że prawdziwym źródłem natchnienia dla reżysera powinna być obsada aktorska. Powiedział wielką prawdę; przewidywanie, co może wyniknąć ze zderzenia napisanej postaci z żywym aktorem, jest najistotniejszą częścią procesu twórczego przy powstawaniu filmu.

Gdybym próbował określić, jaką cechą charakteru, jaką wartością winna być obdarzona postać filmowa, by stała się prawdziwym bohaterem, uznałbym chyba za taką wartość — pasję. Tylko człowiek obdarzony jakąś namiętnością zaciekawia, fascynuje, pociąga. Czy taki bohater może u nas powstać? Na razie najczęściej oglądamy bohatera, którego pasją jest on sam. A to nikogo nie obchodzi.

Notowała: BOŻENA JANICKA

Spontaniczny
„Zaraza" reż. Romana Załuskiego

Mówi

Barbet Schroeder

Debiutował wstrząsającym filmem „More“ — o pladze narkomanii. Na paryskich ekranach wyświetlany jest teraz jego kolejny film „Dolina“ (pisał o nim Marcel Martin w nr. 42 FILMU), zrealizowany na Nowej Gwinei i mówiący o wiecznej tęsknocie człowieka do wędrówek i odkryć, o ucieczce od cywilizacji.

— *Być może, owa dolina, do której zdążają moi bohaterowie* — mówi Barbet Schroeder — *w rzeczywistości nie istnieje. Wiem tylko, że na mapie świata jest jeszcze dużo białych plam. Trójka moich bohaterów odkrywa nowy, nieznany świat. Niektóre plemiona na Nowej Gwinei nie miały w ciągu ostatnich piętnastu lat kontaktu z cywilizacją białej rasy. Jeden z bohaterów sądzi, że właśnie tu znajduje się raj. Nie tylko nasza planeta ma swoje tajemnice, nosi je w sobie również człowiek, który boi się ciemnych sił własnej podświadomości, utraty osobowości, śmierci.*

Mówi się o moim filmie, że ma charakter na poły reportażowy. Właśnie na tym mi zależało. Bulle Ogier (zdjęcie 2), Jean Pierre Kalfon i Michael Gothard nie pełnią właściwie funkcji aktorów w tradycyjnym sensie tego słowa, lecz są bohaterami psychodramy. Krążyłem wokół nich z mą kamerą, starałem się obserwować ich reakcję, wzajemne związki, które rodziły się dopiero na planie. Dlatego widz nie znajdzie w moim filmie żadnych analiz psychologicznych, ani motywacji charakteru postaci. Po prostu ja sam nie wiem niczego więcej o mych bohaterach — ponad to, co udało mi się zaobserwować, podobnie jak nie znam szczegółów ceremoniału świąt i intymnych dramatów Papuasów z Nowej Gwinei.

2 *Bohaterowie psychodramy*
Bulle Ogier i Pierre Mondy

Kto, co, gdzie?

NOWY JORK. Raquel Welch (zdjęcie 1) zrezygnowała chwilowo z pracy w filmie. Aktorka podpisała kontrakt z jednym z przedsiębiorstw rozrywkowych w Las Vegas i wystąpi w rewii jako tancerka i piosenkarka.

1 *Bohaterka rewii*
Raquel Welch

PARYŻ. Henri Verneuil przerwał realizację filmu „Wąż“, w którym mieli wystąpić aktorzy niezawodowi. Wykonawcy ci zawiedli, reżyser zaproponował więc udział w filmie znanym aktorom, wśród których są Henry Fonda, Yul Brynner (zdjęcie 4), Martin Held i Philippe Noiret.

PRAGA. Maximilian Petřik kończy realizację filmu dokumentalnego „Październik“, który przypomni kluczowe momenty Wielkiej Rewolucji.

RZYM. Luciano Salce przenosi na ekran ostatnią powieść Alberto Moravii „Ja i on“. W roli głównej wystąpi Lando Buzzanca.

HOLLYWOOD. Jeden z producentów amerykańskich zaproponował reżyserowi François Truffautowi (zdjęcie 5) objęcie roli Napoleona w planowanym przez siebie filmie. Truffaut nie udzielił jeszcze ostatecznej odpowiedzi. Na razie reżyser pracuje nad własnym filmem „Noc amerykańska“.

PARYŻ. François Letterier, bohater „Ucieczki skazańca“ Roberta Bressona, realizuje film „Flash-back“. Bohaterem będzie reżyser, który pragnie wykorzystać w swym filmie motywy zaczerpnięte ze swego życia.

RZYM. Lina Wertmüller pracuje nad filmem „Dziesiąta rano, ulica Maria dei Fiori“ Główne role odtwarzają aktorzy niezawodowi, którzy wystąpili w poprzednim jej filmie „Mimi-metalowiec“.

3 *Tajemnica zbrodni*
Jean Gabin

Premiery...

„Marjoe"

„Marjoe“ to tytuł filmu, a zarazem imię bohatera. Stanowi ono połączenie imienia Maria i Joe. „Przyjdźcie koniecznie na spotkanie z Marjoe, nową supergwiazdą wśród kaznodziejów, człowiekiem, który zapewni waszym duszom chwałę i szczęście“. Tego rodzaju „ponętne“ reklamy, ozdobione banknotami dolarowymi i krucyfiksem, zachęcają amerykańską publiczność do obejrzenia pełnometrażowego dokumentu, zrealizowanego przez dziennikarza telewizyjnego Howarda Smitha w stylu „cinéma-vérité“.

Marjoe Gortner jest postacią autentyczną. Podobnie jak jego pradziad, dziad i ojciec — należy do grupy wędrownych kaznodziejów, na pół szarlatanów, przemierzających najbardziej zacofane i ubogie okręgi USA. Ma 29 lat, długie, kręcone blond włosy, nosi ciężkie hippiesowskie łańcuchy i nie ukrywa swego uwielbienia dla gwiazd muzyki spod znaku rock, szczególnie dla Micka Jaggera. Reklamowany niegdyś przez prasę i telewizję jako „najmłodszy ewangelista na świecie“, rozpoczął wykonywanie zawodu mając zaledwie cztery lata.

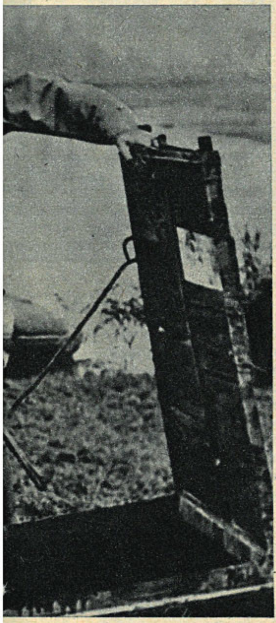
Film Howarda Smitha rozpoczyna się fragmentem kroniki aktualności, ukazującym jak mały chłopczyk o twarzy przypominającej Shirley Tem-

;, w garniturku i krawacie, udziela
bu dorosłemu marynarzowi i jego
rzeczonej. Zdarzenie jest autentycz-
, wywołało niegdyś sporo hałasu i
łoniło nawet władze stanowe w Ka-
rnii do ustanowienia prawa zabra-
jącego nieletnim udzielania sakra-
entów.

'rzed rokiem Marjoe Gortner posta-
wił porzucić „Jesus business" na

4 *Klęska „naturszczyków"*
Yul Brynner (z prawej)

ecz „show businessu". Przeniósł się
Nowego Jorku i zapisał się do słyn-
go Actor's Studio. Howard Smith u-
estniczył wraz ze swymi kamerami
ostatniej kaznodziejskiej wędrówce
arjoe po USA. Obejmowała ona



ort-Worth, Detroit, Los Angeles.
Vraz z realizatorem widzowie biorą
dział w jego kazaniach, rozmowach
wiernymi (przeważnie kobietami),
tórzy krzyczą, tarzają się po ziemi w
akach histerii, powtarzając w eksta-
ie słowo: „Jezus"; tymczasem pas-
erz udziela błogosławieństwa i zbie-
a datki. Obrazy te, przypominające
wą atmosferą pierwsze koncerty Bea-
esów, zostały zmontowane z wywia-
ami, refleksjami samego Marjoe na
mat jego kariery i chwytów zawodo-
ych. Marjoe mówi na przykład o
rzech milionach dolarów, które zaro-
ił od początku swej działalności. W
ednej ze scen filmu widzimy go jak
wieczorem w hotelowym pokoju liczy datki; pokłada się ze śmiechu i śpiewa dziękczynne hymny.

Krytyka, pisząc z wielkim uznaniem o nieprzeciętnych walorach dokumentalnych filmu Howarda Smitha, zarzuca mu jednocześnie pewną jednostronność. Ton ironii, drwiny z ludzi opętanych wiarą jest tu wszechobecny i trąci łatwizną. „Nie jest bowiem trudno wywoływać śmiech widowni kosztem tych biednych, oszukanych ludzi — twierdzi jeden z krytyków. — O wiele trudniej jest starać się ich zrozumieć".

„Kraina Apaczów"

Młody angielski reżyser filmowy, Michael Winner, zrealizował w Stanach Zjednoczonych jeszcze jeden utwór przedstawiający Indian w zupełnie innym świetle niż to się dotąd praktykowało w Hollywoodzie. Jak już pisaliśmy, „Kraina Apaczów" (inny tytuł — „Wzgórza strachu") opowiada historię pewnego pół-Indianina, ściganego z zajadłością psów gończych przez białych farmerów. Kiedy pogoń dociera do ziem zamieszkałych przez Apaczów — sytuacja radykalnie się zmienia: biali czują się tutaj nieswojo, obco, poczynają błądzić po nieznanym im terenie, aż wreszcie sami stają się ściganymi.

Krytyka zachodnia podkreśla, że Winner — w przeciwieństwie do utartego schematu filmów antyrasistowskich, gdzie czyni się wiele wysiłku, by udowodnić, że Murzyn czy Chińczyk to tacy sami ludzie, jak wszyscy — przedstawia Apaczów właśnie w ich odrębności. Z ekranu słychać mowę indiańską, bez tłumaczenia ani napisów objaśniających, pokazuje się ich niezrozumiałe obyczaje, bez intencji przybliżenia ich do widza. Reżyser stara się wykazać, jak trudno zaakceptować coś, co nie przystaje do naszych utartych wyobrażeń. Zgodnie też chwali krytyka doskonale zarysowane typy ludzkie, zwłaszcza farmerów, którzy bynajmniej nie uosabiają żądnych krwi morderców.

Recenzent „Frankfurter Allgemeine" pisze, że film Winnera byłby o wiele bardziej czytelny i przekonywający, gdyby reżyser nie stylizował strony plastycznej, która jest miejscami zbyt umowna. Ale przyznaje, że „Kraina Apaczów" jest jednym z najciekawszych amerykańskich filmów o Indianach.

5 *Reżyser — aktorem*
François Truffaut

Na planie

„Miłość" Karela Kachyňy

Karel Kachyňa przebywa ze swym sztabem w Pisku, małej podgórskiej miejscowości, realizując film „Miłość". Na przykładzie dwóch par, ludzi starszych wiekiem i młodych, reżyser stara się ukazać przemiany obyczajowe i moralne, zachodzące we współczesnym społeczeństwie.

— *Inspiracją scenariusza Oty Hofmana* — mówi Kachyňa — *była poezja ludowa. Na pierwszym planie są charaktery dwojga młodych, ich miłość, konfrontowana z uczuciami starszych. Młodzi nie odczuwają żadnych kłopotów materialnych, nie dręczy ich niepokój związany z przemijaniem czasu. Jak więc układa się wzajemny stosunek młodych? Czy jest pozbawiony komplikacji i konfliktów? Czy miłość ludzi ze starszych pokoleń i droga do szczęścia, którą musieli sobie sami wywalczyć, nie były jednak piękniejsze? Na wszystkie te pytania będę starał się odpowiedzieć, nie sugerując jednoznacznych konkluzji.*

W rolach głównych występują: Jaroslava Schanerova, Milena Dvorska i Fero Velecky.

Zagadkowa zbrodnia

Claude Bernard-Aubert rozpoczął pracę nad filmem „Sprawa Dominici". Scenariusz — opracowany wspólnie z Danielem Boulanger — oparty został na autentycznej zagadce kryminalnej, jaka przed kilku laty pasjonowała społeczeństwo francuskie. Zamordowano wówczas trzech turystów angielskich, podróżujących po Prowansji. Policja aresztowała starego farmera, Gastona Dominici, którego sąd uznał wprawdzie winnym trzykrotnego morderstwa, ale motywy i sposób dokonania zbrodni pozostały do dziś zagadką.

Rolę Gastona Dominici gra Jean Gabin (zdjęcie 3). Postacie pozostałych członków rodziny odtwarzają: Victor Lannoux, Gerard Darrieu i Genevieve Fontanel. Komisarzem policji, który prowadzi śledztwo, jest Paul Crauchet.

6 *Pływak — gwiazdorem*
Mark Spitz, Bob Hope, Julie Bennet

Kronika

Złoty medalista w filmie

Jak już podawaliśmy, siedmiokrotny medalista z Monachium, znakomity pływak Mark Spitz (zdjęcie 6), rozpoczął karierę aktorską. W filmowym skeczu, wyświetlanym niedawno w amerykańskiej telewizji, Spitz (dawny student stomatologii) zagrał rolę dentysty. Pacjentem był znany komik Bob Hope, a Julie Bennet wystąpiła jako pielęgniarka.

— Wróżę Markowi piękną przyszłość w naszym zawodzie — powiedział Hope po zakończeniu zdjęć.

Ciekawostki

Lepszy od Pasoliniego

Film Michele'a Wotruby „Tysiąc i jedna noc Boccaccia w Canterbury" anonsowany jest we Włoszech jako znacznie lepszy od wszystkich ostatnich filmów Pier Paolo Pasoliniego, bo — jak głoszą afisze — „Jest bardziej erotyczny od »Dekamerona«, bardziej zabawny od »Opowieści kanterberyjskich« i bardziej sensacyjny od »Tysiąca i jednej nocy«".

Śladami ojca

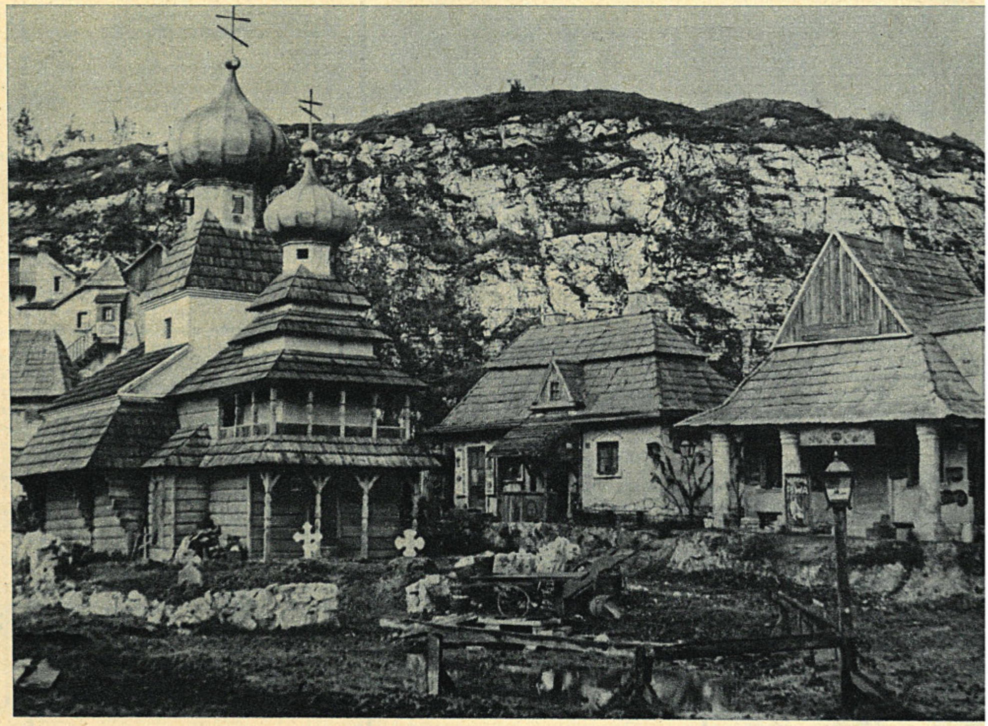
Beatrice Welles, szesnastoletnia córka Orsona Wellesa, oświadczyła dziennikarzom, iż zamierza poświęcić się karierze aktorskiej. Decyzję tę Beatrice podjęła wbrew kategorycznym zakazom ojca.

„ULICA KROKODYLI" -ODNALEZIONA

REPORTAŻ Z REALIZACJI „SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ"

O „Sanatorium pod klepsydrą" – nowym filmie reż. Wojciecha Hasa, realizowanym w oparciu o prozę Bruno Schulza – pisaliśmy już kilkakrotnie. Dziś relacja ze zdjęć pod Krakowem.

Niedalekie przedmieście Krakowa. Łagodne zakole Wisły, na horyzoncie Kopiec Kościuszki, zatopiony w porannej mgle. Tu właśnie, w tzw. Skałkach Twardowskiego, zbudowano niezwykłą dekorację: prowincjonalne miasteczko kresowe, ze starymi domostwami, z charakterystycznymi facjatkami, z mnóstwem galeryjek i podcieni, z labiryntem ciasnych, błotnistych uliczek, wreszcie z drewnianą cerkwią, zwieńczoną cebulastymi kopułami, połyskującymi w mdłym, jesiennym słońcu; jakby miniatura Schulzowskiego Drohobycza, pełna sennego piękna i melancholii. Miasteczko jest już prawie gotowe; kończy się jedynie budowę owej fantasmagorycznej Ulicy Krokodyli, symbolu zwycięskiej rewolucji przemysłowej, która w latach dwudziestych i trzydziestych ogarnęła — w związku z zainteresowaniem borysławską naftą — rodzinne miasteczko Schulza, niszcząc tradycyjny świat jego dzieciństwa, a ojca, czcigodnego kupca, p. Jakuba Schulza, doprowadziła do bankructwa.



Miniatura Schulzowskiego Drohobycza

Mówi o tym autor „Sanatorium", w rozdziale zatytułowanym „Ulica Krokodyli": „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził naszego miasteczka i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę. Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości. Kiedy w starym mieście panował wciąż jeszcze nocny, pokątny handel pełen solennej ceremonialności, w tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu. Pseudoamerykanizm, zaszczepiony na starym, zmurszałym gruncie, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności. Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach (...) Stare, krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone portale (...) nędzne imitacje wielkomiejskich urządzeń. Wadliwe, mętne i brudne szyby (...) wyciskały tu na sklepach piętno dzikiego Klondike'u (...). Wszystko zdawało się tam podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem — do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalało z pęt niską naturę". To tu właśnie zdarzało się Józefowi, alter ego pisarza, bohaterowi „Sanatorium pod klepsydrą" — „w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy... zabłąkać się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę" i przyglądać się nieśmiałym, chciwym spojrzeniem „idącym przez nią drapieżnym, posuwistym krokiem prostytutkom".

Pisze Artur Sandauer: **„Świat rozpadł się niejako na dwie połowy: jedna — dziewiętnastowieczna, tradycjonalna i skrupulatna — była domeną ojca, druga — cynicznych aferzystów, czyli »krokodyli«. Przynależny z natury do pierwszej, nie mógł jednak pozostać obojętnym i na jadowitą fascynację drugiej. Tak też ułożyło się jego życie. Podczas gdy zaradniejsi — chociażby jego brat, dy-**

---

plamy na ekranie

OŚWIECENIOWE DYRDYMAŁY

Zadałem sobie trud przeczytania, co też o „Dzikim dziecku" Truffauta sądzą polscy krytycy filmowi; sprawa bowiem nie jest prosta, choć sam film zaleca się wszelkimi przywarami myślowej prostoty. W istocie, zawiera on jedynie optymistyczne przesłanie, że człowieka można wyprowadzić ze stanu dzikości do stanu ucywilizowania, tj. poddać go dobrodziejstwom „akulturacji" – jakby powiedział antropolog kultury. W ten sposób dr Itard, prostymi metodami edukacyjnymi, wypędził diabła dzikości z duszy Wiktora z Aveyron. Co uczeńsi z krytyków napomknęli przy tej okazji o Rousseau, najświatlejsi wspomnieli „Emila" i zawartą w tym dziele doktrynę edukacyjną. W tym wszystkim dziwne pomieszanie: niektórzy więc pisali, że Truffaut identyfikuje się ze stanowiskiem Rousseau w sprawie „dziecka natury", inni, że wręcz odwrotnie; jedni donieśli, że Rousseau gloryfikował ów stan dzikości i uznawał go za ideał, drudzy zaś, że był to postulat utopii, ale w istocie Rousseau widział zawsze możliwości cywilizacyjnej reedukacji, co było dlań przejawem głęboko optymistycznym.

Zachodzi tedy pytanie: czy rację mają ci, którzy – poprzez bohatera filmu Truffauta, „chłopca wielkich nadziei" – powtarzali złośliwość Woltera, że Rousseau namawia nas, by znów chodzić na czworakach, czy też ci, dla których filozof ten jest teoretykiem uspołecznienia? W pewnym sensie i jedni, i drudzy mają rację (gdyż myśl autora „Wyznań" usiana jest antynomiami) i stąd niejakie komplikacje, albowiem bez wątpienia historyczny dr Itard narodził się z tego ducha, a przecież Itard jest u Truffauta porte-parole reżysera. Rousseau w istocie hołdował mitowi człowieka w stanie natury i uważał go za pewien ideał; szczęśliwego dzikusa odnajdywał w społeczeństwach prymitywnych. „Stan natury" nie był jednak dla niego stanem idealnym, lecz tylko pewną projekcją myślową: chodziło o człowieka w stanie potencjalności (Rousseau mówił wprost o „zdolnościach potencjalnych"), wrodzonego dobra (w które filozof wierzył), autentyczności („wrażliwość ograniczona do samej siebie"). Nie tyle więc szło tu o prawdziwego „człowieka natury", co o ideę „człowieka natury", pewną utopijną hipotezę. „Człowieka natury" Rousseau wprowadził na scenę swojej myśli po to, by ukazać zniepra-

rektor przemysłu naftowego — potrafili się urządzić »po tamtej stronie«, on, zakonserwowany w dożywotnim dzieciństwie, wierny na zawsze sferze ojcowskiej: pustym ulicom, patriarchalnym obyczajom, pozostał w rodzinnym domu pod okiem siostry i kuzynki, który utrzymywał, jedynie ukradkiem marząc o tym, aby spod jarzma ascezy, jakie mu obecność tych dwu kobiet narzucała, wymknąć się czasem w świat rozkosznego upodlenia — na Ulicę Krokodyli".

Na planie „Sanatorium pod klepsydrą"

Zdjęcia: Roman Sumik

★

Mijamy osobliwe, nęcące, tajemnicze sklepy, Schulz nazywa je „sklepami cynamonowymi", „dla ciemnych boazerii tej barwy, którymi są wyłożone". W czułej, melancholijnej inwokacji pisał o nich: **„Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliszki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historyj".**

Dalej ciągnął się zgiełkliwy wiejski jarmark. Na jego peryferiach — słoneczny zaułek, nad nim mur z białego, wygrzanego kamienia, wyżej cerkiew z kopułami w kolorze starego złota. Na stosie beczek i desek siedzi chłopiec w ubranku w biało-niebieskie pasy; to Rudolf. Na kolanach trzyma otwartą księgę. Józef podchodzi do niego, zagląda mu jakby od niechcenia przez ramię: dumna fregata płynie pod pełnymi, olśniewającymi białymi żaglami, myśliwi na słoniach polują na tygrysy, egzotyczne krajobrazy zatopione w zieleni palm, w szmaragdowej barwie morza, w złocisto-pomarańczowych promieniach słońca Południa. — *Hajdarabad Gwatemala, Tasmania, San Domingo, Sierra Leone, Barbados, Labrador, Trynidad* — mówi z naciskiem chłopiec. — *Hipora bundia, Haleliwa, Abrakadabra* — odpowiada śmiejąc się cicho Józef. A potem do siebie: — *Dlaczego mam uczucie, jak gdybym już tam kiedyś był? Bardzo dawno. Czy w gruncie rzeczy nie znamy już z góry wszystkich krajobrazów, które napotykamy w życiu? Czy może w ogóle zdarzyć się coś całkiem nowego, czego byśmy nie przeczuli...*

Wtedy, gdzieś z boku, może zza węgła cerkwi o kopulastych hełmach, pojawiają się jakieś postacie, słychać zdyszane oddechy, szczęk żelaza. Ludzie, którzy mijają Józefa, wydają się znużeni, wyczerpani, są przygarbieni, pokryci kurzem. Odziani w łachmany, obszarpani, świecący nagim ciałem, z poobrywanymi epoletami, w czakach, w hełmach, wojskowych czapkach, z potrzaskanymi strzelbami na ramionach, tworzą pochód widmowy, niepokojący, groźny. Ich twarze milczące, pokryte błotem i krwią, czynią wrażenie trupich czaszek, martwych, dobytych z ziemi czerepów. Zdają się osaczać Józefa, który pragnie ich zatrzymać, pragnie do nich przemówić, bez skutku. Widmowy pochód postaci rośnie, potężnieje; nad nim, jak łódź na wezbranej fali, pojawia się człowiek niesiony w fotelu z wysokim oparciem; zdaje się drzemać, jego wyschnięte, jaśniejące bielą ręce, sztywno spoczywają na poręczach fotela, wyblakłe, szkliste oczy spoglądają nieruchomo w dal. Józef równa się z tym człowiekiem, jakby zafascynowany, opętany, podąża za nim, wreszcie decyduje się zadać pytanie:

Józef: — *Czy słyszysz mnie? Chcę wiedzieć, czy to wszystko mogło się zdarzyć... odpowiedz mi! Więc czy to się zdarzyło, czy nie zdarzyło?*

Konduktor: — *I tak i nie. Bo są rzeczy, które nie całkiem, do końca się mogą zdarzyć... Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć, ale gubią się, zostawiając białe plamy. Pogubione ślady bosych stóp anielskich, rozsiane ogromnymi krokami po naszych dniach i nocach.*

★

Pisze Artur Sandauer: **„Nad twórczością Schulza — niby marzenia o raju utraconym — unosi się wizja epoki »sprzed krokodylej inwazji«, epoki, gdy »matki jeszcze nie było«, gdy świat był lekki i przejrzysty, jak bańka mydlana i — jak ona — zależny od każdego podmuchu woli: wizja powrotnego dzieciństwa. Jednym z najpiękniejszych jego utworów jest opowieść o emerytowanym radcy austriackim, który — wycofany z obiegu i stęskniony za odrobiną ludzkiego ciepła — zapisuje się z powrotem do szkoły, gdzie skutecznie dziecinnieje i gdzie go w pewnej chwili, gdy idzie z kolegami na spacer, porywa wicher jesienny. Przypominam sobie, że kiedy o tej właśnie porze, w listopadzie 1942 roku, otrzymałem zwrot wysłanej do Schulza pocztówki, z dopiskiem drohobyckiego Judenratu: »Adresat nieznany« — przyszły mi na myśl ostatnie słowa odlatującego emeryta: »A mnie niosło wyżej i wyżej, w żółte, niezbadane, jesienne przestworza«".**

ANDRZEJ MARKOWSKI

wiające momenty procesu denaturalizacji, uspołecznienia, który ze swej strony jest żywiołowy i alienujący. Rousseau wierzył jednak głęboko, że choć człowiek w „stanie natury" jest aspołeczny i amoralny, to jest on „zdolny do uspołecznienia". Konflikt zatem między naturą a kulturą jest konfliktem rzeczy względnych i bezwzględnych: instytucje cywilizacji wprowadzają bezwzględność, depcąc naturalne odruchy i instynkty. W tym wszystkim, co uszło uwadze naszych krytyków, szło o krytykę procesu u s p o ł e c z n i a n i a, a nie o krytykę procesu u c z ł o w i e c z a n i a. Tyle gwoli wyjaśnienia, dalej niech nam się objawi pan Truffaut.

Że też nikt tego nie zauważył: „Dzikie dziecko" jest filmem mieszczańskim, opowieścią o Piętaszku, dającym się ucywilizować i uszczęśliwić; filmem sentymentalnym myślowo i anachronicznym, którego fałszerstwo polega na przyjęciu racjonalizmu oświeceniowego, jako perspektywy myślenia o człowieku. O złudzeniach tego typu myślenia wiedzą dziś pensjonarki i profesorowie filozofii (poza Jerzym Adamskim); pozostaną nawet iluzjami, jeśli ujmiemy je w formuły miłosierne, bo takie głosi Truffaut, objawiający się nam nagle jako — jak go nazwał jeden z krytyków francuskich — „płomienny idealista". My jednak wolelibyśmy nie szukać w sztuce ułatwionych pocieszeń, gdyż nie wierzymy już dziś ani w zbawczą moc „naukowych eksperymentów", jeśli jedynym ich gwarantem jest dobra wola, ani w dogmaty „postępu" w każdej sytuacji. Wiemy o człowieku więcej i pytamy, dlaczego Truffaut nie przyjął perspektywy dzisiejszej wiedzy; wiemy, że rzeczywisty Wiktor z Aveyron nie poddał się zabiegom lekarskiej edukacji, gdyż zmiany w jego psyche były nieodwracalne.

Formalna retoryka, anachroniczny język, ilustracyjny sposób narracji — nie są argumentami, które mogą kogokolwiek przekonywać. Jak nie przekonuje owa nagle wyjawiona miłość Truffauta do socjalnej organizacji życia człowieka i ta idylla, którą ukazuje: w domu Itarda nie goszczą żadne konflikty, ludzie są poczciwi, włóczą się tam i sam, wszystko jest logiczne i na swoim miejscu. Fałszerstwo optymistyczne ma jednak ogromny dar zwodzenia, duch nasz bowiem sentymentalizmem podszyty, emocje nasze miłosierdziem wykładane. I myśl nasza najlepiej się czuje adorowana przez „całą cywilizację". Tylko prawda ma się źle, bo prawda nie poddaje się myśli, jeśli ona zbyt łatwo cieszaca. W końcu bowiem nie idzie o historię Wiktora z Aveyron, tylko o pewien sens ogólny filmu, a jest on konformistyczny.

Tymczasem — trawestując powiedzenie Wordswortha — dzikie dziecko to ojciec człowieka zbuntowanego. A bunt jest odruchem najgłębiej ludzkim.

KRZYSZTOF MĘTRAK

PÓŁ WIEKU
KINA
RADZIECKIEGO
1922–1972

DOKUMENT i WYOBRAŹNIA

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".

Narodziny turkmeńskiego kina były długie i trudne. Gdy jesienią 1924 roku Turkmenię proklamowano republiką związkową, w tym azjatyckim kraju bronił jeszcze swych praw feudalizm, panowały iście średniowieczne stosunki cywilizacyjne. Pustynię przemierzały koczownicze plemiona, handlowano kobietami, panował analfabetyzm, szerzyły się choroby. W innych republikach przeprowadzano reformę rolną, tutaj najbardziej palącym, życiowym problemem była reforma systemu zaopatrywania w wodę: udostępnienie ubogiemu chłopstwu źródeł wody, należących do miejscowych bogaczy — bajów. Ale nawet rozpoczęty proces przemian ekonomiczno-społecznych i upowszechnienie oświaty nie były równoznaczne z szybkim rozwojem rodzimej kultury: Turkmenia nie posiadała bowiem własnych tradycji w dziedzinie literatury i teatru.

Mimo to, już z początkiem 1926 roku zorganizowano w Aszchabadzie wytwórnię, która w niezwykle prymitywnych warunkach rozpoczęła realizację filmów. Były one czymś pośrednim między kroniką aktualności, agitką a filmem oświatowym. Wychodzono ze słusznego założenia, że w kraju tak zacofanym kino może być lepszym środkiem informacji, oświaty i propagandy niż słowo mówione czy drukowane.

Nową kinematografię tworzyli filmowcy przybyli z innych republik; miejscowych fachowców trzeba było dopiero wykształcić. Przybysze byli pełni jak najlepszych chęci, ale rozeznanie się w gąszczu problemów obyczajowych i społecznych na styku feudalizmu i socjalizmu przerastało nieraz ich siły. Próbowali więc narzucić filmowanej rzeczywistości sprawdzone gdzie indziej schematy albo całkowicie ulegali egzotyce miejscowego folkloru, istotnie fascynującego i godnego uwiecznienia. Tak właśnie zdarzyło się podczas kręcenia etnograficznego filmu „Turkmenia", którego realizację podjęto w dziesiątą rocznicę Rewolucji Październikowej. Operatorzy Basz i Cejtlin starali się uchwycić wszystkie przejawy lokalnego obyczaju, zarejestrować jedyne w swoim rodzaju, odchodzące w przeszłość zwyczaje i obrzędy. Ale — jak oceniają dziś historycy — *„pasywno-kontemplacyjne podejście do materiału, brak żywej, poszukującej myśli — doprowadziły do tego, że film nie został wypuszczony na ekrany. Później, w roku 1931, reżyser A. Władyczuk razem z operatorem B. Baszem przemontowali materiał, uzupełnili go nowymi zdjęciami i film wszedł na ekrany pod tytułem »Plemiona i narody«. Jak pisała ówczesna prasa,*

Na przekór pustyni
„Ziemia pragnie"

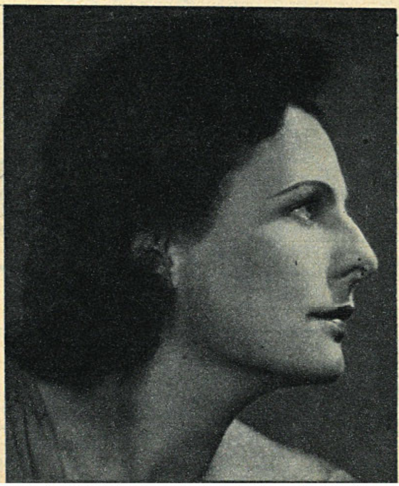
MICHAEL HANISCH

Korespondencja własna z Berlina

KOMPROMITUJĄCA

Olimpiada w Monachium zapisała się w pamięci uczestników nie tylko tragicznymi wydarzeniami, ale także próbą rehabilitacji hitlerowskich gwiazd.

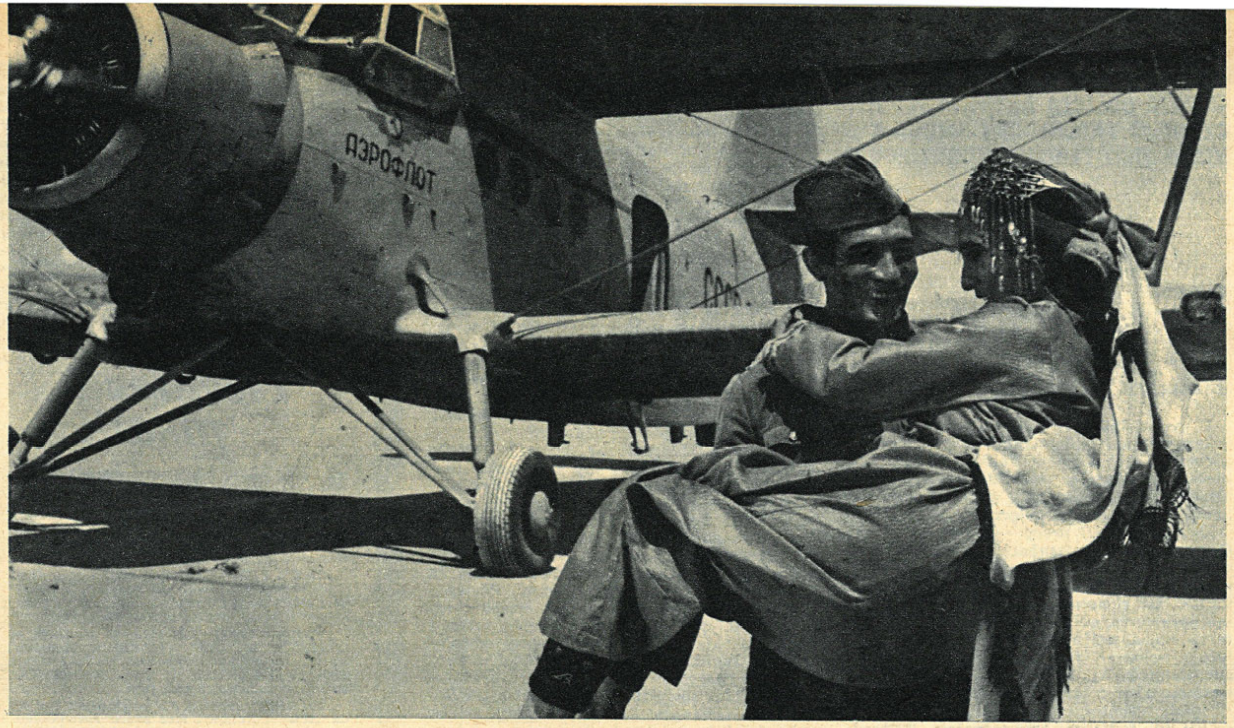
Zgodnie z wytycznymi
Leni Riefenstahl



Wiele się już pisało o manowcach, na jakie zeszły niektóre, wiodące niegdyś, zachodnioeuropejskie czasopisma filmowe. Także o ukazującym się w Monachium miesięczniku „Filmkritik", który był przed laty jedynym znaczącym pismem filmowym w NRF; jego sądy i opinie wyznaczały drogę młodemu zachodnioniemieckiemu filmowi połowy lat sześćdziesiątych, określały rozwój publicystyki filmowej — liczyły się. Ale w ciągu ostatnich dwóch lat „Filmkritik" przekształciła się w organ dość skutecznie ignorujący właściwe zainteresowania swych czytelników, wypełniony ezoterycznymi, jałowymi publikacjami. Z wyjątkiem byłego naczelnego redaktora, Enno Patalasa i jego żony, Friedy Grafe, pismo straciło wszystkich autorów, stanowiących w poprzednich latach o jego renomie.

Dno osiągnęła jednak „Filmkritik" w numerze sierpniowym, poświęcając go twórczości Leni Riefenstahl, która należała — jak wiadomo — do najważniejszych przedstawicieli faszystowskiego filmu niemieckiego lat 1933–1945. Warto dodać, że jeszcze tylko jedna postać dostąpiła zaszczytu, by znaleźć się w tym zeszycie: jest nią John Ford. Autor publikacji o Riefenstahl nazywa się Herman Weigel i nigdy przedtem w „Filmkritik" nie pisał; za to w swym debiucie określa się jako wielki zwolennik filmu ery hitlerowskiej, ubolewając się jednocześnie, że niesłusznie nazywa się ją nazistowską. Posuwa się jeszcze dalej, twierdząc, że niemiecki film lat 1933—1945 nie ustępuje swą wielkością i znaczeniem filmowi amerykańskiemu tego okresu.

Stanowisko Weigla i „Filmkritik" nie jest tu zresztą odosobnione. Przeciwnie — pozostaje w zgodzie z tendencjami, jakie występują ostatnio w niektórych kręgach publicystyki zachodnioniemieckiej. Obszerne opracowania o kinematografii nazistowskiej ukazują się także w USA i w Anglii — amerykańskie czasopismo „Film Culture" przygotowuje np. numer omawiający prace filmowe Leni Riefenstahl. W Monachium wyświetlono niedawno na publicznym pokazie film „Złote miasto" (1942) Veita Harlana — autora „Żyda Süssa",



Na przekór samotności
„Synowa"

»oglądano go z wielkim zainteresowaniem, był niewątpliwie wartościowy«".

Historia odnotowuje, że wspomniany reżyser Władyczuk zrealizował w roku 1928 pełnometrażowy film „Białe złoto", z pogranicza dokumentu i fabuły, poświęcony nowym metodom uprawy i zbioru bawełny. Całość miała jawnie dydaktyczny charakter, ale film, choć pod każdym względem prymitywny, oglądany był chętnie w kołchozach i spełniał swoją rolę użytkową.

Nie wiadomo, jak długo jeszcze młode kino turkmeńskie błądziłoby pomiędzy mechanicznym dokumentalizmem a propagandową dydaktyką — gdyby nie towarzystwo Wostok-kino, którego celem było niesienie pomocy kinematografiom wschodnich republik. Z ramienia Wostok-kina przyjechała w roku 1930 do Aszchabadu ekipa filmowa z reżyserem Julijem Rajzmanem na czele. Przyszły twórca „Twego współczesnego" miał wtedy 27 lat. W oparciu o scenariusz Siergieja Jermolińskiego nakręcił Rajzman film „Ziemia pragnie". Fabuła była bardzo prosta. Grupa złożona z komsomolców różnych narodowości (Turkmen, Rosjanin, Żyd, Ukrainiec, Gruzin) przyjeżdża do małej turkmeńskiej wioski, by doprowadzić wodę na pola. Miejscowy baj, dysponujący źródłami wody, buntuje przeciwko nim chłopów, ale komsomolcy nie ustępują; zyskują sympatię ludności i z ogromnym wysiłkiem doprowadzają dzieło do końca.

Rajzman — wespół z operatorem Leonidem Kosmatowem — wspaniale odtworzyli klimat pustynnego pejzażu, atmosferę suszy, nieznośnej spiekoty, słońca prażącego nagie ciała komsomolców, którzy walczą ze zmęczeniem i zwątpieniem, bo nie wiadomo, czy uda im się dokopać do źródła. Autorzy z wielką dramaturgiczną precyzją doprowadzają akcję do kulminacji: w momencie bliskim załamania spod ziemi tryskają strumienie życiodajnej wody, oblewając twarze i ciała wyczerpanych, ale szalejących z radości komsomolców. *„Dzięki świetnej fotografii i montażowi, ożywczy chłód wody niemal fizycznie czuje się na widowni"* — pisał jeden z recenzentów w Polsce, dokąd film — po udźwiękowieniu — dotarł w roku 1933. Film „Ziemia pragnie" był nie tylko kolejnym międzynarodowym sukcesem kina radzieckiego. Ważne było także to, że wskazał drogę turkmeńskim twórcom, jak opanowywać surowy materiał i nadawać mu wyrazisty kształt filmowy.

Dziś wytwórnia Turkmenfilm ma już w swym dorobku ponad 50 filmów fabularnych. Nie brak wśród nich utworów tak interesujących i dojrzałych, jak „Synowa" Chodżakuli Narlijewa — dowód, że drogowskaz „Ziemi, która pragnie" doprowadził do celu: z harmonijnego stopienia dokumentalizmu i artystycznej fikcji narodziła się turkmeńska sztuka filmowa.

ZBIGNIEW PITERA

REHABILITACJA

i określono go mianem „jednego z największych dzieł w historii sztuki filmowej".

Może warto w tym miejscu przypomnieć wywiad, jakiego autorka „Triumfu woli" i filmu o Olimpiadzie berlińskiej 1936 roku udzieliła przed siedmiu laty paryskiemu pismu „Cahiers du Cinéma". Otóż Riefenstahl bardzo się obruszyła, kiedy rozmawiający z nią krytyk porównał jej film o norymberskim Reichsparteitagu z „Pancernikiem Potiomkinem" Eisensteina: *„Trudno porównywać film inscenizowany z dokumentalnym. »Triumf woli« jest ze swego ducha i formy czystym dokumentem, zupełnie różnym od utworu Eisensteina, który zrobił film inscenizowany i tendencyjny* (epitet używany przez faszystów niemieckich dla określenia wszelkich zagranicznych filmów politycznych, z wyjątkiem swych własnych — uwaga M. H.). *Ale mój film jest wyłącznie relacją dokumentalną. Pokazałam to, co rozgrywało się wówczas na oczach wszystkich, o czym wszyscy mówili. I cały świat był pod wielkim wrażeniem tych wydarzeń".*

W przeddzień rozpoczęcia Igrzysk w Monachium pierwszy program telewizji zachodnioniemieckiej nadał obszerny reportaż o Olimpiadzie berlińskiej, wstawiając doń duże fragmenty filmu Riefenstahl. A że zbiegło się to dziwnym trafem z siedemdziesiątą rocznicą urodzin reżyserki, przeprowadzono z nią wywiad przed kamerami. Protegowana artystka Hitlera tak powiedziała o inspiracji swego filmu: *„Istnieją twórcy, których nęci brzydota, rzeczy wstrętne, odpychające. Ja interesowałam się zawsze tym, co piękne, wzniosłe, godne podziwu".* Riefenstahl jeszcze i dziś broni się zapalczywie przed zarzutem realizacji filmów propagandowych: *„Prawdziwa sztuka i prawdziwi artyści są apolityczni".* Przyznaje jedynie, że „nadużywano" jej filmów dla celów propagandowych, ale to oczywiście leżało już poza zakresem jej kompetencji — jako artystki.

Wszystkie te enuncjacje przytacza „Filmkritik" i telewizja zachodnioniemiecka bez komentarzy, wydaje się nawet zgadzać z wynurzeniami reżyserki. A przecież jeszcze nie tak dawno, bo w roku 1964, miesięcznik monachijski opublikował krytyczny artykuł Dietricha Kuhlbrodta, protestujący przeciw pokazom filmów Riefenstahl w Bremie. Pod tytułem: *„A jutro Veit Harlan?"* — Kuhlbrodt pisał: *„Trzeba dziś w Bremie mieć odwagę cywilną, aby krytykować imprezę na cześć Riefenstahl. Dzieje się to w roku 1964, w końcu czerwca, na początku lipca".* Kuhlbrodt wciąż jeszcze należy do spółdzielni krytyków filmowych, która wydaje „Filmkritik". Ciekawe, co sądzi o sierpniowym numerze czasopisma?

Oto jaki komentarz zamieściło na ten sam temat wychodzące w NRD czasopismo „Sonntag". Bruno Apitz, autor znanej powieści „Nadzy wśród wilków", wieloletni więzień faszystowskich obozów koncentracyjnych, przekazał redakcji trzy zdjęcia ukazujące Riefenstahl w mundurze, uzbrojoną w pistolet i — ni mniej, ni więcej — tylko asystującą przy rozstrzeliwaniu Żydów polskich podczas ostatniej wojny. „Apolityczna artystka" Leni Riefenstahl! Notabene Herman Weigel komentuje to wydarzenie na swój sposób (nie znając jednak zdjęć dostarczonych przez Apitza): *„Leni Riefenstahl zamierzała nakręcić serię kronik filmowych, ale miało to być tylko pretekstem do wyjazdu, którego celem było wyreklamowanie od służby frontowej kilku jej przyjaciół i współpracowników. Kiedy znalazła się w Polsce, zginęło akurat podczas strzelaniny kilku polskich jeńców; wtedy Leni Riefenstahl, mimo protestów, natychmiast wróciła do domu, nie nakręcając ani jednego metra taśmy".* A więc już nie masowe rozstrzeliwanie Żydów, tylko jakaś strzelanina, podczas której zginęło kilku polskich jeńców!

O tym „frontowym" incydencie reżyserki było zresztą głośno w prasie tuż po wojnie. Ale tylko do czasu, kiedy amerykański trybunał denazyfikacyjny nie zrehabilitował ulubionej artystki Hitlera.

zapiski krytyczne

● DWA OBLICZA ARTYSTY – POŁĄCZONE ● TADZIO NIBY SMUGA CIENIA ● NIC Z TEGO U VISCONTIEGO ●

CZWARTEK

W poprzednich kolejnych „Zapiskach" mówiłem o Hanno z „Buddenbrooków" i Krullu z „Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla", o dwóch obliczach artysty, które sportretował Tomasz Mann. Teraz chcę pokazać, jak je w „Śmierci w Wenecji" połączył.

„Myślał o swej pracy — mowa o pisarzu Gustawie von Aschenbachu, bohaterze opowiadania — myślał o miejscu, w którym też dzisiaj, jak i wczoraj, musiał ją porzucić i które nie chciało się poddać ani cierpliwemu obrobieniu, ani załatwieniu od ręki. Badał je na nowo, próbował przełamać przeszkodę lub ją usunąć i z dreszczem wstrętu zaniechał natarcia. Nie nastręczała się tu żadna nadzwyczajna trudność, lecz paraliżowały go skrupuły niechęci, która okazała się nie dającą się już zadowolić wybrednością. Wybredność, co prawda, wydawała mu się już jako młodzieńcowi istotą i najgłębszą naturą talentu, i gwoli jej powściągnął i oziębił uczucie, wiedział bowiem, że skłonny jest zadowolić się jakimś wesołym trafem lub połowiczną doskonałością. Mściłoż się więc teraz ujarzmione uczucie opuszczając go, wzbraniając się nadal wznosić i uskrzydlać jego sztukę i odbierając mu całą rozkosz, cały zachwyt, jaki daje forma i wyraz?"

W tym stanie ducha ów już klasyk ówczas niemieckiej literatury, którego książki czytano w szkołach, ten starzejący się pisarz, który „usuwał ze swego języka każde pospolite słowo", postanawia odpocząć. Wyjeżdża do Wenecji, osiada na Lido. Zamieszkuje w hotelu nad morzem.

„Kochał morze z głębokich powodów: z żądzy spoczynku ciężko pracującego artysty, który przed wymagającą wielokształtnością zjawisk pragnie się ukryć na łonie prostoty, ogromu; z zakazanej, właśnie jego zadaniu przeciwnej i dlatego też kuszącej skłonności do chaosu, bezmiaru, wieczności, do nicości. Szukanie spoczynku w doskonałości jest tęsknotą tego, który zabiega o nią, a czyż nicość nie jest formą doskonałości? Gdy jednak tak głęboko pogrążał się w pustce, nagle horyzontalną linię plaży przecięła postać ludzka i kiedy wycofał swe spojrzenie z bezgranicza i skupił je, wtedy nadchodząc z lewej piękny chłopiec przeszedł przed nim po piasku".

Cały dalszy bieg opowiadania to historia upadku starego pisarza. Gonitwa za owym cieniem i pięknem nieco dwuznacznym. Jest to historia wstydliwej namiętności, niepojętych pragnień ciała, czyli zastępczej — pociesza się Aschenbach — formy ducha: „Amor czyni zaiste podobnie jak matematycy, którzy niepojętnym dzieciom pokazują namacalne obrazy czystych form: tak też i Bóg, aby unaocznić nam to, co duchowe, posługuje się chętnie kształtem i barwą ludzkiej młodości, którą jako narzędzie pamięci zdobi wszelkim odblaskiem piękności i na której widok zapalamy się potem cierpieniem i nadzieją".

„Śmierć w Wenecji", na początku trochę abstrakcyjna, niby esej czy rozprawka filozoficzna, nabiera teraz materialności. Jest pełna pejzaży, postaci i przedmiotów, a jeżeli reminiscencji, to z „grzesznej" mitologii greckiej. Wewnętrzne życie bohatera staje się zewnętrznością. Aschenbach tropi po Wenecji pięknego chłopca. Degrengolada Aschenbacha jest też przede wszystkim fizyczna. Pewnego wieczora napastuje pisarza, niby swego „brata", alfons, śpiewak uliczny. Fryzjer, natręt i rajfur, farbuje Aschenbachowi włosy, odświeża cerę, szminkuje usta. Zziajany upałem i gonitwą za chłopcem pisarz upada przy studni na weneckim placyku. Mówi do siebie jak Sokrates zakochany w Fajdrosie: „Gdyż trzeba ci wiedzieć, że my, poeci, nie możemy iść drogą piękna, żeby nie przyłączył się Eros i nie narzucił się na przewodnika; ba, choćbyśmy byli nawet bohaterami na swój sposób i dzielnymi wojownikami, to jesteśmy jak kobiety, gdyż namiętność jest naszym wywyższeniem i naszą tęsknotą musi pozostać miłość — to jest nasza rozkosz i nasza hańba. Widzisz więc teraz, że my, poeci, nie możemy być mędrzy ani godni? Że z konieczności schodzimy na manowce, z konieczności musimy być rozpustnikami i awanturnikami uczucia? Mistrzostwo naszego stylu to kłamstwo i błazeństwo, nasza sława i godność to krotochwila, zaufanie tłumu do nas w najwyższym stopniu jest śmieszne, wychowywanie ludu i młodzieży przez sztukę jest zuchwałym i karygodnym przedsięwzięciem. Bo jakżeby miał być zdatny na wychowawcę ten, który ma niepoprawny i naturalny pociąg do przepaści?"

Nic z tego, lub prawie nic, nie zostało w „Śmierci w Wenecji" Viscontiego.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„MINUTA MILCZENIA" (ZSRR). Obrachunek między wojną a współczesnością; młodzież a losy jej ojców i dziadków. Pokoleniowa więź została tu pokazana wzruszająco i atrakcyjnie.

„BYŁ SOBIE ŁAJDAK" (USA). Joseph L. Mankiewicz postanowił opowiedzieć swój western na modłę współczesną, to znaczy — brutalnie, zabawnie i sensacyjnie zarazem.

„TEN OKRUTNY, NIKCZEMNY CHŁOPAK" (Polska). Opowieść dla dorosłych o niewesołym świecie dzieciństwa. Niestety, filmowi Nasfetera brakuje dramatyzmu.

„WUJASZEK WANIA" (ZSRR). Konczałowski zrozumiał, że właśnie pisarstwo Czechowa i jego mądre współczucie dla bohaterów, może przyjść z pomocą także i nam współczesnym.

Nasi recenzenci pisali...

„CZAS UMIERANIA" (Francja). Nie mówiąc niczego o obsesji śmierci, reżyser dzieli się z nami swoją wiedzą o życiu dziwacznych multimilionerów.

„MAX I FERAJNA" (Francja). Dobry film rozrywkowy dla amatorów sensacji, miłośników pikantnych historii obyczajowych i zwolenników opowieści gangsterskich z morałem.

„WYZWOLENIE" („BITWA O BERLIN" I „OSTATNI SZTURM") – (ZSRR). W dawnych czasach uwieczniano wspaniałe bitwy i sprawiedliwe zwycięstwa w tzw. panoramach. Dzisiaj to zadanie spełnia film.

„SOLARIS" (ZSRR). Nie powiastka z gatunku „science-fiction", lecz próba rozwikłania zagadki ludzkiego sumienia i podświadomości.

●

Panie Redaktorze!

Czy nie można by zsynchronizować ukazywania się recenzji z rozpowszechnianiem omawianego filmu? W nr. 43 FILMU Wasz recenzent pisze: „»Miłość« należy polecić wszystkim, których bulwersuje drastyczność współczesnego kina (...), których dzisiejsze filmy wprawiają w stan niepokoju i podenerwowania". Warto zatem film obejrzeć, ale gdzie. Gościł na ekranie „Wiedzy" w początkach września, ale od tej pory nigdzie go już nie widać. Co ma zrobić widz, któremu teraz nie tylko zasygnalizowano, ale i polecono ten film?

W tym samym numerze FILMU, w recenzji „Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej", inny recenzent prezentuje Godarda jako twórcę filmu „Made in USA". Polska publiczność nie zna tego filmu, a więc informacja niewiele nam mówi. Natomiast powiązanie nazwiska z filmem, który jest znany widzom, pozwala ustosunkować się do całokształtu twórczości, jest okazją do porównań i dyskusji.

Z. JAKUBOWSKI
Warszawa

OD REDAKCJI: Zsynchronizowanie terminów ukazywania się recenzji z rozpowszechnianiem danego filmu, które trwa wiele miesięcy, jest w praktyce niemożliwe. Zaś omawianie twórczości danego autora wyłącznie w oparciu o utwory znane polskiej publiczności byłoby zubożeniem jego sylwetki.

☆

Długo czekałem, aby zobaczyć film Kurosawy „Dodes'ka-den". Wybrałem się do kina „Mikrus" w Gliwicach, mając w pamięci opinie znajomych, którzy ten film widzieli. M. in. to, że trwa około dwie i pół godziny. Tymczasem film razem z kroniką trwał dwie godziny i 15 minut — a dowody skracania filmu w czasie projekcji były aż nadto wyraźne.

Dlaczego „Dodes'ka-den" skierowano do szerokiego rozpowszechniania? Czy nie wystarczyłoby pokazać go widzom DKF-u, kin studyjnych, ewentualnie kin wyższych kategorii? W kinie „Mikrus" (III kategorii) gromadzą się na ogół sympatycy „Winnetou" i „Angeliki", którzy w czasie projekcji filmu Kurosawy głośno wyrażali swoje opinie. Oczywiście, personel kina w ogóle na to nie reagował. Jeśli dodam, że kino „Mikrus" anonsowało ten film w swoim miesięcznym repertuarze jako jugosłowiański „Dolulo Deci" (później zmieniono produkcję na japońską, ale tytuł pozostał), będzie to chyba najlepszy dowód niewłaściwych kwalifikacji personelu kina.

Dodam jeszcze, że repertuar naszych kin jest bardzo ubogi: wciąż czekamy na takie filmy, jak „Razem z Gunillą", „Metro" z repertuaru 1970 roku, „Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii", „Horoskop", „Sokoły" „Początek", „Kot i mysz", „To także Włosi" — z repertuaru 1971 roku. Nie wspominam już o filmach z bieżącego roku. Kiedy kopia takiego nieuchwytnego filmu trafia wreszcie do Gliwic, przedstawia opłakany stan. Nasze miasto jest wielkim ośrodkiem naukowo-przemysłowym; czy nie powinno mieć więc pierwszeństwa w polityce repertuarowej.

TADEUSZ JAKUBIAK
Gliwice

FILM pisał przed 25 laty...

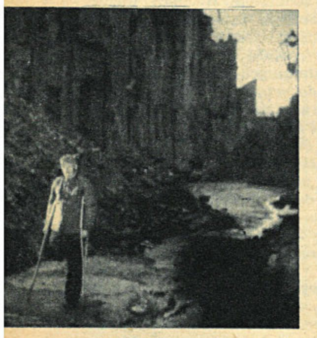
Nr 30 Z DNIA 1 GRUDNIA 1947 (dwutygodnik: Grupa pisarzy radzieckich odwiedziła siedzibę „Filmu Polskiego" w Łodzi i zapoznała się z najnowszą produkcją, m.in. z fragmentami realizowanego filmu o Oświęcimiu. Po pokazie znakomity pisarz radziecki, Ilja Erenburg, powiedział: „Na podstawie obejrzanych fragmentów trudno osądzić jaki będzie film o Oświęcimiu jako całość. Niektóre sceny wywołują bardzo silne wrażenie. Dobrze się stało, że film ten powstaje właśnie tu, gdzie było tak wiele miejsc kaźni, w których ginęli z rąk Niemców ludzie różnych narodowości. »Suita Warszawska« jest filmem bardzo oryginalnym ze względu na swą formę. Zawiera dużo pięknych zdjęć, zwłaszcza w pierwszej części. Sądzę, że film ten, ze względu na swój niecodzienny charakter, miałby duże powodzenie u publiczności radzieckiej. Natomiast »Most« jako dokument powojennej odbudowy, jest podobny do wielu filmów radzieckich na ten temat. Doskonale oddaje patos wytężonej pracy i mówi o trudnościach, jakie musicie pokonywać".

Z kraju: „Ukończone zostały zdjęcia do filmu dokumentalnego pt. »Polska Odrodzona«, realizowanego przez ekipę filmowców radzieckich i polskich. W ciągu kilku miesięcy nakręcono około 20 tys. metrów taśmy, zdobywając cenny materiał dokumentalny. Podczas realizacji zainscenizowano najważniejsze wydarzenia historyczne z okresu okupacji, powstania warszawskiego oraz walk I Armii Polskiej przy zdobywaniu Warszawy. Fragmenty te zostały odtworzone przy udziale autentycznych uczestników ówczesnych wydarzeń. Ze strony polskiej współpracują: w części reżyserskiej — Konstanty Gordon, w części operatorskiej — Mikołaj Sprudin".

Wiadomości zagraniczne: „Pierre Chenal przystąpił do realizacji filmu »Clochemerle«. Film ten będzie się o tyle różnił od innych, że scenariusz przewiduje około 100 ról równorzędnych, przy czym reżyser nie zaangażował żadnych aktorów, którzy już grali w filmie". ● „Znany reżyser francuski, Jean Gremillon, stwierdza w artykule opublikowanym w »Ecran Français«, że sztuka filmowa znajduje się obecnie w impasie. Z wyjątkiem niektórych filmów włoskich, francuskiego filmu »Walka o szyny«, filmów Wellesa i »Kiści gniewu« Forda oraz doskonałych filmów wojennych radzieckich, amerykańskich i angielskich — nie ma niczego godnego uwagi".

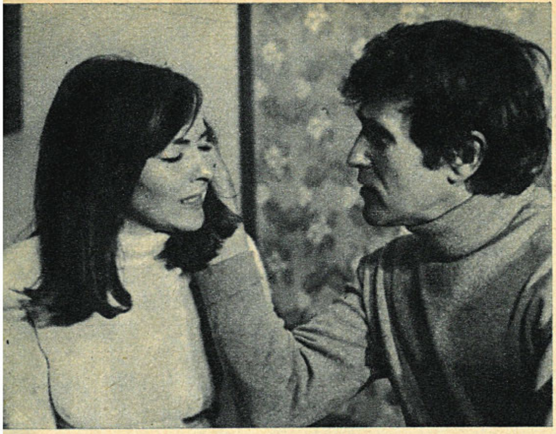
Odpowiedzi redakcji: „Nina K. — Pisze Pani: »Szkoda, że nie ukazujecie się codziennie«. Egzemplarz kosztuje 25 złotych, a więc 750 złotych miesięcznie? Wątpimy, czy budżety naszych Czytelników wytrzymałyby tę kalkulację".

Humor: „Komisja do badania działalności »antyamerykańskiej«: — Mister Brown! Pan jest oskarżony o to, że jako operator filmowy kręcił pan korbką kamery w lewą stronę".



„Suita Warszawska" — reż. Tadeusza Makarczyńskiego

IDZIEMY DO KINA



ANATOMIA MIŁOŚCI

Scenariusz: **Ireneusz Iredyński**
Reżyseria: **Roman Załuski**
Zdjęcia: **Janusz Pawłowski**
Muzyka: **Alina Piechowska**
Wykonawcy: Ewa — **Barbara Brylska**, Adam — **Jan Nowicki**, student Andrzej — **Marek Frąckowiak**, matka Ewy — **Bogdana Majda**, brygadzista na budowie — **Mieczysław Łoza**, przyjaciel Adama — **Stanisław Wyszyński**, Basia, znajoma Adama — **Barbara Karska**, Teresa — **Teresa Wicińska**, barmanka — **Helena Reklewska**, ksiądz — **Aleksander Sewruk.**
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół PANORAMA — 1972.

*

Historia skomplikowanej miłości, łączącej dwoje dojrzałych ludzi. Reżyserował Roman Załuski, autor „Domu", „Kardiogramu", „Zarazy".

Dodatek: „Przed...". Scenariusz i realizacja: **Kazimierz Karabasz.** Zdjęcia: **Antoni Staśkiewicz.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Dokument o problemach życiowych dwojga młodych ludzi, którzy zamierzają się pobrać.

WIELKA WŁÓCZĘGA

(La Grande Vadrouille)

Scenariusz: **Gérard Oury, Marcel Jullian i Danièle Thompson**
Reżyseria: **Gérard Oury**
Zdjęcia: **Claude Renoir**
Muzyka: **Georges Auric**
Wykonawcy: Sir Reginald — **Terry-Thomas**, Augustin Bouvet — **Bourvil**, Stanislas Lefort — **Louis de Funès**, Peter Cunningham — **Claudio Brook**, Juliette — **Marie Dubois**, major Achbach — **Benno Sterzenbach**, pani Germaine — **Colette Brosset**, siostra Marie-Odile — **Andrea Parisy**, Alan McIntosh — **Mike Marshall**, matka przełożona — **Mary Marquet.**
Produkcja: Les Films Corona (Francja) — 1966.

*

Ta barwna, szerokoekranowa komedia była jednym z największych sukcesów kasowych w dziejach powojennych kina francuskiego. Akcja rozgrywa się w roku 1941. Angielski samolot, wracający z rajdu bombowego nad Zagłębiem Ruhry, dostaje się w krzyżowy ogień artylerii i zostaje strącony nad okupowanym Paryżem. Pełne komizmu perypetie angielskich lotników i opiekujących się nimi Francuzów.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

MAŁŻONKOWIE ROKU II

(Les mariés de l'an II)

Scenariusz: **Jean-Paul Rappeneau, Claude Sautet, Maurice Clavel i Daniel Boulanger**
Reżyseria: **Jean-Paul Rappeneau**
Zdjęcia: **Claude Renoir**
Muzyka: **Michel Legrand**
Wykonawcy: Nicolas Philibert — **Jean-Paul Belmondo**, Charlotte — **Marlène Jobert**, książę — **Michel Auclair**, Pauline — **Laura Antonelli**, markiz — **Sami Frey**, ojciec Charlotte — **Pierre Brasseur**, przywódca ludu — **Julien Guimoar.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Piotrowska**
Produkcja: Gaumont International — Rizzoli Films — Studio „Bucuresti" (Francja — Włochy — Rumunia) — 1971.

Barwna komedia kostiumowa. Uczuciowe perypetie bohaterów w dramatycznych latach Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Atmosfera bliska niezapomnianemu „Fanfanowi Tulipanowi".

Dodatek: „Skansen pszczelarski". Scenariusz i komentarz: **Jerzy Gaus i Maria Tymowska.** Reżyseria: **Jerzy Gaus.** Zdjęcia: **Bonawentura Szredel.** Muzyka: **Adam Brzozowski.** Czytają: **Wiesława Grochowska i Czesław Seniuch.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Biały ptak z czarnym znamieniem	4		5	4		4	4	4	5
Solaris	3		4	4		4	4	3	5
Pirosmani	4		4		4	4	4	4	
Wyzwolenie — części IV i V	4	4	4	3	4		4	4	3
Wujaszek Wania	3				5	4	5	3	3
Max i ferajna	5			3		4	3	4	
Temat na niewielkie opowiadanie	4	4	3	3	4	3	4	4	4
12 krzeseł	3	4			4		3	3	3
Ktoś za drzwiami	4		3	3		3			
Dziewczyna inna niż wszystkie	3			3	3		3		
Trzej świadkowie	3			3					
Początek nowego świata	3								

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

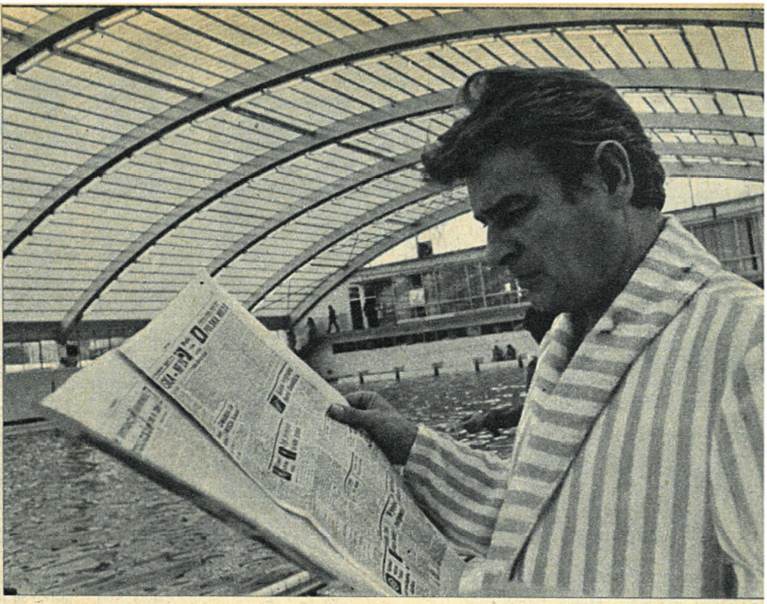
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, R. Witkowski, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

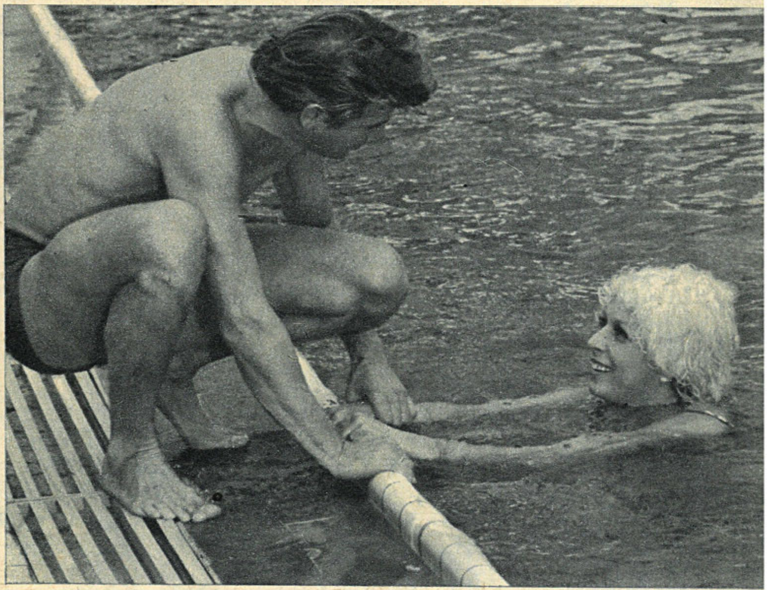
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 18.XI.1972 r. Zam. 9838 A-17

INDEKS 35904



Opętanie



O tym filmie reż. Stanisława Lenartowicza już pisaliśmy. „Opętanie" powstaje według scenariusza Andrzeja Szczypiorskiego i przedstawia historię dwojga ludzi: kochające się bezdzietne małżeństwo, w którego życie wkracza dramatycznie miłość „tej trzeciej". W głównych rolach występują znani aktorzy: Barbara Wrzesińska, Alicja Jachiewicz i Stanisław Mikulski. Zdjęcia kręcone są w Polsce i w Niemieckiej Republice Demokratycznej.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK